ADOLF PHILIPPI / RUBENS UND DIE FLAMLÄNDER







Rubens und die Flamländer



Rubens und die Flamländer

von

Adolf Philippi

Mit 152 Abbildungen im Text

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig 1900



Zur Einleitung.

Vor uns liegt ein herrliches, weites Reich, die Menge des Gemalten ist größer als was uns die italienische Renaissance hinterlassen hat, denn von vielen dieser Künstler haben wir Hunderte von Bildern, von einigen tausend und mehr. Die Anordnung macht in dem südlichen Gebiet (Band V, Heft Nr. 12) keine Schwierigkeit. Belgien hat nur zwei Mittelpunkte, Antwerpen und Brüssel, und alle Künstler überragt Rubens, weitaus die meisten beherrscht er auch. Um ihn muß sich alles andere gruppieren. Er selbst, für den man jetzt bei uns im allgemeinen weniger warm fühlt, als er es verdient, ist so ausführlich behandelt, daß auch solche, die gern etwas „vermissen", hier mit mir zufrieden sein werden. Sie werden sich aber auch sagen, daß, wenn ich immer so hätte verfahren wollen, ich mir den Plan meines Werkes zerstört haben würde. Ich hätte dann Künstlermonographien schreiben müssen, und das habe ich gerade nicht gewollt. Man bemüht sich neuerdings wieder an Rubens nur das Sinnliche und Animalische zu suchen und zu sehen, was doch schon Goethe überwunden hatte. Die Rembrandtverehrer aber erklären ihn für „inferior", weil sie sich an das Andeutende und Prickelnde des Radierers gewöhnt haben und nun jede voll ausgeführte Körperform unlebendig finden. Heute liebt man ja alles Skizzenhafte, während man vor Zeiten umgekehrt sagte, Rembrandt hätte die Unvollkommenheiten seiner Zeichnung hinter die Schattenmalerei verstecken müssen. Es wird gut sein, zu Rubens Gunsten an ein Wort Böcklins zu denken, der beides verstand, das Skizzieren und das Fertigmachen: gegen Rubens Lebensfülle sei Tizian ein Nachtwächter (1868).

In der Malerei der Holländer (Band VI, Heft Nr. 13 u. 14) haben es die Umstände gefügt, daß sich die Betrachtung nach Städten und die nach

Gattungen durchkreuzen und miteinander in Streit geraten. Gewiß wäre die landschaftliche Anordnung die schönste, weil sie am anschaulichsten ist, wenn sie sich durchführen ließe. Aber die nahe bei einander liegenden Städte Hollands sind keine Landschaften, die den Charakter ihrer Kunst wirklich bestimmen, wie es in dem Italien der Renaissance der Fall ist. Die Künstler wandern, und ihre Meister und die Gattung, der sie sich zugesprochen haben, sind wichtiger für sie als ihr Geburtsort oder die Stadt, in die sie zufällig gezogen sind. Außerdem verlieren wir bei jener Gruppierung die Gleichzeitigkeiten aus dem Auge, den historischen Durchschnitt. Von der Malerei Haarlems und Amsterdams, vielleicht auch noch Leydens, läßt sich eine zusammenhängende Darstellung geben, von der der anderen Städte nicht; in Bezug auf Haarlem war es mir eine Überwindung, diesen Zusammenhang zu zerreißen, aber es mußte sein. Der Leser findet nun den Stoff nach den Hauptgattungen der Malerei geordnet, innerhalb dieser aber die Kunst der einzelnen Städte getrennt oder, wo das nicht zweckmäßig war, die Städte wenigstens hervorgehoben. Innerhalb des nationalen Bildnisses erscheinen vier öffentliche Denkmäler Rembrandts und die sämtlichen Porträts seiner Schüler, weil das alles in seiner Bedeutung da am klarsten hervortritt. Übrigens bilden er und die Seinen und alles, was an Gattungen weiter dazu gehört, also auch einige Genremaler und Landschafter, eine Gruppe für sich. Ebenso stehen ganz am Schluß und in einem besonderen Kapitel die Utrechter zusammen, nicht als ob sie es wegen ihrer Bedeutung verdient hätten, aber sie sind fast alle nach ihren Lebenswanderungen zuletzt wie die Graubündener Zuckerbäcker in ihre Heimat zurückgekehrt, und manche von ihnen hätten sich bei den übrigen Malern innerhalb der Gattungen schwer unterbringen lassen. Allem voran steht eine Reihe von Bemerkungen über die örtlichen Zusammenhänge und das Wandern der Künstler, ein va et vient von Namen und Zahlen, dessen Zweck vielleicht die meisten Leser am Schluß besser erkennen werden als am Anfang.

Da diese niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts durch viele Beziehungen — als Privatbesitz, im Kunsthandel, in modernen Nachahmungen und in Reproduktionen — noch mit unserem heutigen Leben verbunden ist, so kommen hier häufig auch Künstler geringen Ranges in unseren Gesichtskreis, die wir unter den Italienern nicht mehr zu beachten pflegen. Von ihnen

sind jedesmal solche kurz erwähnt, die sich deutlich an bedeutendere Meister anschließen, zum Nutzen und vielleicht auch zum Vergnügen der Leser, die am Orte einer größeren Galerie wohnen; sie werden aus dem, was den Kleinen mit den Großen gemeinsam ist, am leichtesten erkennen, worin für diese das Charakteristische besteht.

Einige Beurteiler haben Litteraturnachweise vermißt und gewünscht, aber dies Verlangen läßt sich nicht erfüllen. Mit einer allgemeinen Übersicht die die Hauptwerke aufzählte, wäre keinem Leser gedient, denn daß beispielsweise das Beste, was ich über die Holländer habe sagen können, von Bode oder Bredius kommt, ist für jeden Kundigen selbstverständlich. Wollte ich aber die Ergebnisse meiner ganz zufälligen Belesenheit in Quellenangaben einfangen und vollständige Nachweise zu jedem Künstler und allen den sonst erwähnten Einzelheiten geben, so würden diese kleinen Hefte einen ganz unverhältnismäßigen Ballast mitschleppen müssen. Es widerspricht nach meinem Gefühl eine derartige Gelehrsamkeit schon rein ästhetisch dem Charakter der populären Darstellung. Der Leser soll von seinem Autor den Eindruck bekommen, daß er zuverlässig ist, daß er wenigstens so sorgfältig und so genau gearbeitet hat, wie er konnte. Bleibt dieser Eindruck aus, so ist alles Kramen in Gelehrsamkeit eine höchst widerwärtige Affektation.

In Bezug auf die Standortsangaben gilt das zu den früheren Bänden Bemerkte, so daß der Ort ohne Zusatz die Hauptsammlung bedeutet, also Amsterdam und Haag das Reichsmuseum und das Moritzhaus. Galerienummern sind häufiger angegeben als früher, weil hier bei der großen Zahl von Bildern eine Verwechselung leichter ist und manchem Leser an der schnellen Feststellung gelegen sein wird. In der möglichst konsequenten Schreibung der holländischen Personennamen habe ich mich nach den Ratschlägen eines holländischen Freundes gerichtet. Die Illustration dieser zwei Bände bringt vielerlei Neues, zum teil nach eigenen Aufnahmen.

A. P.

Zu den Abbildungen.

Dem größten Teile der Abbildungen, insbesondere den nach Gemälden der Galerien zu Amsterdam, Berlin, Brüssel, Dresden, Haag, Kassel, London, München, Wien (Belvedere und Liechtenstein) angefertigten, liegen mit Ausnahme der weiterhin angeführten photographische Aufnahmen der Firma Franz Hanfstaengl in München zu Grunde.

Außerdem wurden Photographien von folgenden Firmen benutzt:

Braun, Clément & Cie. in Dornach: Fig. 5, 7, 8, 27, 39, 55, 60, 61, 63, 71, 86, 87, 92, 116, 119 u. 133.

J. Löwy in Wien: Fig. 15, 147 u. 152.

F. & O. Brockmann Nachf. in Dresden: Fig. 14, 143 u. 146.

Verlagsanstalt Fr. Bruckmann, A.-G., in München: Fig. 12, 13, 23, 40, 47, 51, 58, 127, 136, 137, 138, 139, 148 u. 150.



Fig. 44. Der Früchtekranz, von Rubens. München.

Inhalt.



Fig. 1. Rathaus zu Antwerpen.

I. Vor Rubens.

Die spanischen Niederlande. Ältere Richtungen: Floris, Marten de Vos. Einflüsse aus Holland. Pieter Aertsen, Beukelaar. Mostert. Bosch, die Brueghel. Vinckboons, Savery. Architektur und Marine.

In den Niederlanden nähern wir uns nun der großen Zeit, wo die Malerei in der Kunst das Wort allein übernimmt, und der Satz, daß sie die Kunst unseres modernen Lebens ist — womit wir die Betrachtung der italienischen Renaissance begannen — wird hier zur vollen Wahrheit. Zu einer selbständigen Plastik war es im 16. Jahrhundert unter den Einwirkungen der italienischen Renaissance nicht gekommen; die Plastik war dekorativ und erging sich in nebensächlichen Gattungen, Grabmälern, Brunnen, Portalen und Geräten, — die Hauptaufgabe aller bildenden Kunst, die menschliche Gestalt um ihrer selbst willen, blieb dagegen zurück. Die Architektur arbeitete ebenfalls mit den fremden Zierformen, aber sie brachte keine eigenen Leistungen hervor, mit neuer Raumbildung und ansehnlicher monumentaler

Erscheinung. Was hier geschaffen wurde, hält keinen Vergleich aus mit der italienischen Renaissance oder den Bauwerken der gotischen Periode, und wo wir im folgenden die Architektur berühren, werden uns die Erfindungen auf den Bildern der Maler wichtiger sein als das, was die Baumeister ausgeführt haben.

Diese niederländische Malerei wird also nicht, wie die italienische, von einer älteren, bedeutenden Plastik geleitet, sie lehnt sich auch nicht wie jene zunächst in dekorativen Wandbildern an die Architektur an. Sie begründet die Herrschaft des Staffeleibildes, das sich frei und selbständig über den ganzen Bereich der äußeren Wahrnehmung auszudehnen wünscht; sie erweitert den Kreis der Darstellungsmittel und schafft stofflich neue Gattungen, von denen die Italiener kaum eine Ahnung hatten. Der nordische Mensch hat ein näheres, mehr innerliches Verhältnis zu der ihn umgebenden Natur als der Bewohner des Südens. Für den italienischen Maler bleibt allen einzelnen Natureindrücken gegenüber immer das Stilgefühl bestimmend, das auf die große Form dringt; auf Linien, etwas Architektonisches, was in der Natur nicht unmittelbar gefunden wird. Diese Formensprache war im 16. Jahrhundert mit der Renaissance auch zu den Niederländern gekommen; sie hatte, wie wir sahen, die Stimme der Natur unterdrückt und das Einheimische in seiner Entwicklung zurückgehalten. Selbst großen Begabungen gegenüber — Quinten Massys — bekommen wir den Eindruck, daß dieser erste Anlauf der Renaissance in den Niederlanden ein Fehlschritt war. Erst Rubens versteht diese Sprache so zu gebrauchen, daß sie dem Heimischen nicht mehr Gewalt anthut, daß sie mit dem vlämischen Geiste, von dem sie erfüllt ist, einen höheren Zusammenklang giebt. Ihm erst wird die Renaissance das Mittel, das die Kunst zur Freiheit führt aus dem Gotischen, Mittelalterlichen heraus, an das die ganze niederländische Malerei noch gebunden war. Den deutschen Malern war das nicht gelungen, wenn wir den einen Holbein ausnehmen. Aber in Rubens brennt ein helleres Feuer, darum ist seine Wirkung bedeutender; er ist der erste nordische Maler, den wir Heutigen als ganz modern empfinden. Gleich nach ihm treten die großen Holländer auf, Rembrandt, Frans Hals und die anderen. Bis in ihr Land war die Renaissance nicht vom Süden her vorgedrungen und es war ein Glück für sie, denn nun konnten sie den heimischen Acker ganz mit eigenen Kräften bestellen. Keine andere Kunst gewährt wie diese das einfache Bild ihres Gegenstandes. Keine Malerei war bisher so malerisch, das heißt die Zeichnung in Farbe, und diese wieder in Ton und Duft über-

setzend und auflösend; keine Auffassung war weiter entfernt von der großen Gebärde der Italiener, der man auf den Gemälden der südlichen Niederländer noch so oft begegnet. Auch das holländische Stillleben oder Landschaftsbild nimmt ja allmählich etwas an von Form oder „Stil“, was über der Nachahmung des Einzelnen steht, aber das ist inniger mit dem Gegenstande verwachsen oder es liegt wenigstens tiefer unter seiner Oberfläche; es kann darum auch mit ihm wechseln und sehr verschiedenartig sein und ist vor allem ganz verschieden von dem Liniengefühl der Renaissance.

Der Hauptunterschied zwischen der vlämischen und der holländischen Malerei liegt in ihrem Verhalten zu dem romanischen Geiste und der italienischen Renaissance. Er zeigt sich bald mehr in der Wahl der Gegenstände, bald mehr in der Art ihrer Behandlung, und er ist in den einzelnen Bildgattungen von verschiedener Stärke. Tiefer betrachtet, führt er uns auf die Verschiedenheit der Stämme und ihre Blutmischung. Alles das wird bei den einzelnen Künstlern und ihren Werken zu verfolgen sein. Aber auch die äußere Geschichte hat dabei in einer Reihe bestimmter Ereignisse von vornherein lebhaft mitgewirkt. Natürliches Temperament und historisch entwickelter Charakter, innere Anlage und äußere Anregung fließen ineinander. Indem die geschichtliche Betrachtung die einzelnen Kräfte bloßlegt, kann sie uns zeigen, welche jedesmal am wirksamsten waren.

Durch den Zusammenhang mit Burgund war die Kultur der südlichen Niederlande frühzeitiger den Einwirkungen des romanischen Geistes erschlossen worden; Rogier van der Weyden steht einem Franzosen fast näher als seinen germanischen Nachfolgern Dirck Bouts oder Memling. Als dann Maximilians I. Tochter, die Statthalterin Margarete, in Mecheln Hof hielt (1507—1530), vollzog sich dort und in Brüssel und Antwerpen innerhalb der einheimischen Kunst der Romanismus der Renaissance, den wir früher betrachtet haben, und manche Altartafel fand damals ihren Weg nach Deutschland und Spanien. Zwischen dem Volke und dem fremden Regiment bestand das beste Einvernehmen. Ein Menschenalter später erhob sich der Aufstand. Die damalige Statthalterin, Margarete von Parma, Philipps II. Schwester, verließ das Land, und Herzog Alba zog in Brüssel ein (1567). Das Jahr vorher hatte den Bildersturm gebracht. Nun war es in dem reformierten Holland mit der hohen Kirchenmalerei für alle Zeit vorbei, und religiöse Gegenstände behandelte man dort fortan überhaupt nur noch in der volkstümlichen Auffassung eines weltlichen Genrebildes. So arg die Zerstörer auch in den südlichen Provinzen gehaust hatten — nirgends war

es schlimmer zugegangen als in Antwerpen — so war doch manches gerettet worden, und hier auf katholischem Boden konnte das Andachtbild im italienischen Stil weiterwachsen. In dem nun folgenden Kriege erkämpfte sich Holland seine Selbständigkeit, die zunächst freilich nur durch einen zwölfjährigen Waffenstillstand mit Spanien gesichert war (1609); den künstlerischen Ausdruck dieser Ereignisse geben uns vielsagende große Bilder mit Schützenoffizieren voller Selbstbewußtsein. Der Krieg hatte auch die südlichen Provinzen ergriffen, aber in ihrer Malerei merkt man davon wenig, denn die vlämischen Soldatenbilder machen nur eine untergeordnete Gattung aus. Daß diese Landschaften der spanischen Herrschaft unterworfen blieben, scheint ihnen nicht schwer gefallen zu sein, soweit wir nach den Eindrücken urteilen dürfen, die uns ihre Maler geben. Man spürt darin nichts von einem Konflikt zwischen Regiment und Regierten, vielmehr hat das vlämische Porträt und Gesellschaftsbild aus der Annäherung an das spanische Wesen im Vergleiche mit den holländischen Darstellungen eine etwas höhere und feinere Haltung gewonnen, ein Verhältnis, das sich bis auf die letzten Stufen verfolgen läßt. Rubens und van Dyck werden uns vornehmer und höfischer erscheinen als Frans Hals und die holländischen Gesellschaftsmaler, die uns das bürgerlich Tüchtige nicht selten auch recht derb vorführen. War doch auch die Hofhaltung in Brüssel prächtiger als die im Haag oder in Delft. Wenn wir uns übrigens die Entstehungsjahre der einzelnen Bilder sowohl in Belgien wie in Holland vergegenwärtigen wollen, so muß es beinahe wunderbar erscheinen, daß während eines durch Religionsstreit verschärften langen Krieges, der ganze Städte der Vernichtung nahe gebracht hat, diese Malerei nicht nur weiterleben, sondern neu aufblühen konnte.

So lange Philipp III. in Spanien König war (1598—1621), hielt seine Schwester Isabella als Lehensträgerin über Belgien in Brüssel Hof, zugleich mit ihrem Gemahl Albrecht von Österreich, der 1621 starb. In denselben Jahren bestieg Philipp IV. den Thron, und unter ihm regierte sie als Statthalterin weiter bis an ihren Tod 1633. Die beiden Erzherzoge, wie man sie nannte, waren kunstliebend; für sie malte der Sammetbrueghel einen großen Teil seiner feinen Bilder. Ihr anderer Hofmaler Rubens, der ihnen auch als Mensch treu zugethan war, hat sie auf dem Wiener Ildefonsaltar dargestellt; damals lebte Albrecht schon nicht mehr (Fig. 2). Isabella als Witwe ist öfter von van Dyck gemalt worden, und dann, als auch sie nicht mehr lebte, haben wir beider Bildnisse noch einmal unter den Dekorationen, die Rubens für den Einzug ihres Nachfolgers, des Kardinalinfanten

Erzherzog Albrecht und der h. Albert von Brabant.



Erzherzogin Isabella und die h. Elisabeth (oder Klara).

Fig. 2. Flügel des Ildefonsaltars von Rubens. Wien.

Ferdinand von Spanien, in Antwerpen lieferte (1635). Spanien und auch Österreich wurden für die belgischen Maler immer wertvollere Absatzgebiete. Einer der folgenden Statthalter, der Erzherzog Leopold Wilhelm (1647—1656) brachte in Brüssel unter Teniers Mitwirkung eine ganze Galerie zusammen, die dann größtenteils nach Wien kam, und Philipp IV. von Spanien ließ in Belgien viele Bilder kaufen. Die Künstler und die Kunstfreunde fanden sich also unter der spanischen Herrschaft gut zueinander, der feine Gesellschaftsmaler Gonzales Coques gab sogar seinem guten vlämischen Namen einen noch besseren Klang, und auf einem figurenreichen Bilde des Brüsseler Museums von dem dortigen Gillis van Tilborgh sehen wir die Vliesritter im prächtigen Aufzuge seelenvergnügt unter ihren fremden Ketten über den Platz reiten.

Doch wir wenden uns nun zurück in die Zeit, die dieser Blüte voraufging, in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo das reiche, lebendige Antwerpen die erste Stadt der südlichen Niederlande war und Brüssel, die Residenz der Statthalter, die zweite; in Gent und in Brügge war es stille geworden, nicht nur im Handel und Verkehr, sondern auch in der Kunst. Aus Antwerpen stammen die meisten Maler, sie leben hier oder sie ziehen zu längerem oder kürzerem Aufenthalte nach Brüssel. Andere kommen aus Holland herüber und finden in Belgien ihre zweite Heimat, wie denn überhaupt in der Malerei beider Provinzen während dieser Periode noch mehr das Gemeinsame als das Unterscheidende hervortritt. Außer Antwerpen und Brüssel bleibt Mecheln, die einstige Residenz der hochgebildeten ersten Margarete, auch jetzt noch eine Stätte der Kunstpflege mit eigenen, einheimischen Anregungen. Die Gunst der Zeit hat noch immer das pathetische Kirchenbild des italisierenden Stils, wie es von den Nachfolgern des Quinten Massys in den Vordergrund gestellt worden war; diese Richtung, der die Zukunft nicht gehören sollte, blieb noch lange die vornehmste. Heute bringen wir manchem einst gefeierten Meister nur noch mäßige Teilnahme entgegen. Um Frans de Vriendt (Floris, † 1570) kennen zu lernen, genügen schon zwei Bilder in Dresden, eine „Anbetung der Hirten“, wo sich athletische Menschen von spätrömischem Typus mit lebhaften, nichtssagenden Gebärden um das kümmerliche nordische Kind versammelt haben, sodann ein Mädchenporträt von üppigen Formen und blühender Farbe, nicht sehr individuell, der lachende Kopf ist wie aus einem Sittenbilde genommen. Sein Hauptwerk, der Sturz der verdammten Engel in Antwerpen, giebt den Eindruck einer Nachahmung Michelangelos nur noch

völliger. Gesiegt hat dann aber die Natur über die Manier in einem scharfgezeichneten Prachtbildnis, dem „Mann mit dem Falken" von 1558 in Braunschweig (Fig. 3), ganz von vorn genommen, einfach und natürlich, in einem angenehmen bräunlichen Farbenton.

In demselben Stil wie Frans arbeitete sein Bruder Cornelis als



Fig. 3. Der Mann mit dem Falken, von Floris. Braunschweig.

Bildhauer; er war auch der Erbauer des Rathauses von Antwerpen (bis 1565; Fig. 1). Frans de Vriendts Schüler war Marten de Vos († 1603), ein sehr fruchtbarer Maler, von dem das Antwerpener Museum allein fünf größere Altarwerke besitzt. Seine gut gezeichneten und bisweilen auch gut gemalten Figuren machen den günstigsten Eindruck, wenn sie sich von allem Pathos fern halten: Christus und der ungläubige Thomas, Mittelstück des

Altars von 1574 (Fig. 4). Sie zeigen dann weniger Bravour und weniger Glanz als ähnliche Bilder der gleichzeitigen Caracci, aber sie stehen doch ungefähr auf derselben Stufe des Verdienstes. Wie anders wirken auf uns der knieende Stifter und seine Gattin auf den Flügeln eines derartigen Altars



Fig. 4. Christus und Thomas, von Marten de Vos. Antwerpen.

von demselben M. de Vos (in Brüssel, Nr. 488. 489) oder die noch eindrucksvolleren Gruppen eines andern Malers aus diesem Kreise, Adriaen Key († 1590), der auf zwei Flügeln des Antwerpener Museums von 1575 den Syndikus Smidt mit sechs Söhnen und einer Tochter gegenüber seiner Gattin mit einer andern Tochter ganz vortrefflich dargestellt hat, und zwar

zu einer Zeit, als Rubens und der tüchtigste Durchschnittsporträtist dieses Zeitalters, Cornelis de Vos, noch nicht geboren waren (Fig. 5)! Aus Frans de Vriendts Schule gingen noch die zahlreichen Maler der Familie Francken hervor, denen man überall und meistens nicht gern begegnet; die bekanntesten sind drei Brüder, von denen der tüchtigste, Frans († 1616), wieder drei Söhne hatte. Der betriebsamste unter diesen, Frans II. († 1642), gehört schon in Rubens Kreis, und mehr noch sein Sohn, Frans III. († 1667). Ihrer Absicht nach Großmaler, geben sie vorzugsweise heilige Geschichte und Mythologie, sie verflachen den Stil und können ihn uns durch ihre Routine wohl ganz verleiden. Frans II. und III. sind aber gewandte Zeichner in in kleinen Figuren, und sie haben zu den Landschaften und Architekturen anderer Maler die Staffage geliefert, die manchmal einen zeitgeschichtlichen Wert hat. Ohne daß das Ganze malerisch etwas bedeutet, stellt ein Breitbild von Frans II. mit vielen solchen kleinen Figuren recht anschaulich einen Ball dar, den das Erzherzogspaar 1611 in Brüssel gab (jetzt im Haag; Fig. 6). Sechs Köpfe sind von dem jüngeren Frans Pourbus, einem zu seiner Zeit sehr geschätzten Porträtisten der nationalen Richtung, der 1622 in Paris starb. Er malte hohe Herrschaften, z. B. Heinrich IV., schlicht und trocken, noch in der Weise seines tüchtigeren gleichnamigen Vaters, aber ein wenig glatter, und des etwas älteren Antonis Mor.

Wenn uns der hohe Stil der vlämischen Malerei in seiner Wiederholung und allmählichen Verflachung zuwider geworden ist, so werden wir uns um so weniger durch die Unvollkommenheiten verstimmen lassen, mit denen sich inzwischen eine zweite, realistische Richtung ans Licht gewagt hat. Ihre Leistungen sind zunächst anspruchsloser, das Verlangen nach Charakteristik überschlägt sich, der Ausgleich zwischen Wollen und Können und die Harmonie der künstlerischen Erscheinung stellen sich in dieser Periode noch nicht ein. Die Betrachtung wird das Neue als Gegengewicht gegen das Veraltete aufsuchen und schätzen müssen. Viele dieser Maler stammen aus Holland, wo der Sinn für das Natürliche und Volkstümliche nicht so durch den Romanismns unterdrückt war, weil sie aber auf die Flamländer einwirkten und zum teil nach Belgien übersiedelten, so werden sie in der vlämischen Malerei ihre Stelle finden müssen. Es ist kennzeichnend für die Richtung, daß der religiöse Stoff zurücktritt und, wo er vorkommt, ganz wie die weltlichen Gegenstände zum Ausdruck der Wirklichkeit ausgenützt ist.

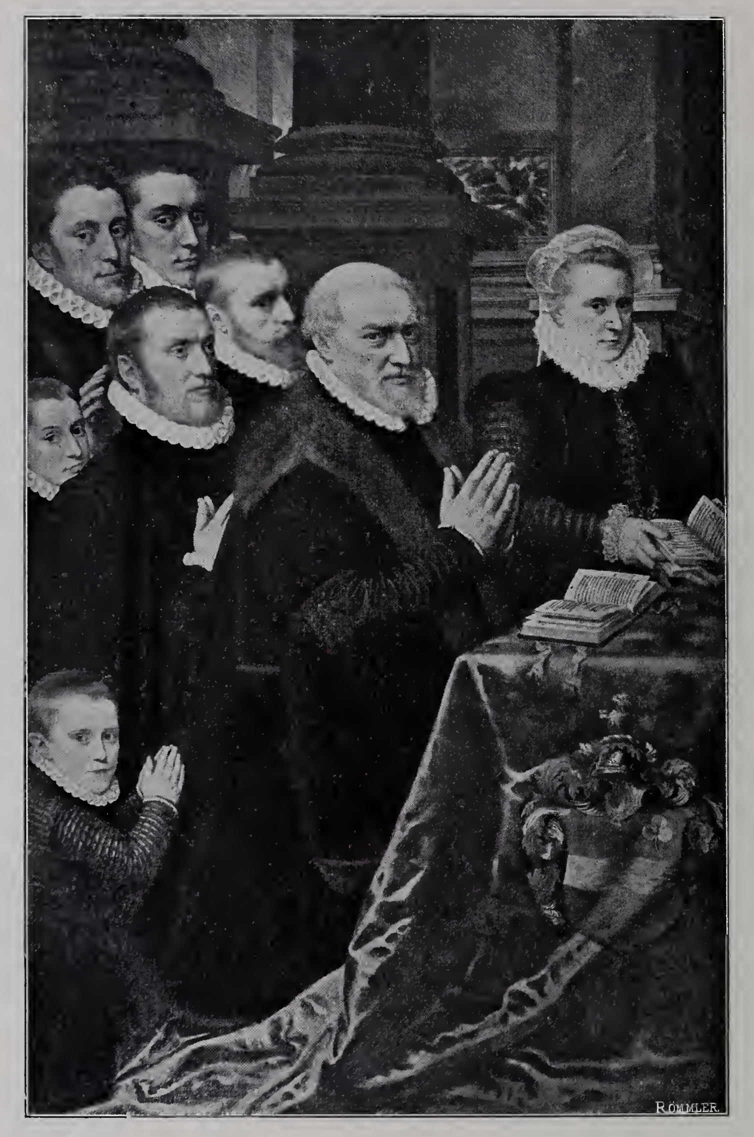


Fig. 5. Syndikus Smidt mit sechs Söhnen und einer Tochter, von Adriaen Key. Antwerpen.

Ein echter Genremaler und ein für diese frühe Zeit tüchtiger Charakteristiker war Pieter Aertsen, der „lange Pier“ aus Amsterdam († 1575),



Fig. 6. Ein Ballfest in Brüssel, von Frans Francken. Haag.

der seine besten Jahre, 1535 bis 1566, in Antwerpen zubrachte. Dieser Zeit gehört von seinen nicht häufigen Bildern der „Eiertanz“ von 1557 an, ein Innenraum von niedriger Behaglichkeit, mit seiner bäurisch-zierlichen, ganz von ihrer Aufgabe erfüllten Hauptfigur (Amsterdam; Fig. 7). Große Kraft in Zeichnung und Farbe offenbart das Bruchstück einer Anbetung der Hirten, ein wertvolles, der Vernichtung durch den Bildersturm entgangenes Überbleibsel (ebenda). Ganz holländisch ist ein Küchenstück mit ausgeführtem Stillleben und einer lebensgroßen Köchin (Brüssel), und eine ähnlich gehaltene Haarlemer Fischhändlerin von 1568 (Pommersfelden) hat er noch zuletzt in Amsterdam gemalt. In solchen Vorwürfen spricht sich seine Begabung



Fig. 7. Der Eiertanz, von Pieter Aertsen. Amsterdam.

am eigentümlichsten aus, während wir in einer mit Figuren überfüllten Kreuztragung von 1552 (Berlin) bei vielem Leben im einzelnen doch die auf dem Zusammenhang beruhende Bildwirkung vermissen. — Auch seines Antwerpener Schülers Beukelaar († 1575) wenige biblische Bilder mit ihrem derben Vortrag sind nicht so wertvoll wie die sehr anschaulichen großen Markt- und Küchenstücke (seit 1561, die meisten in Stockholm, je zwei in München, Schleißheim und Wien). Gewöhnlich sieht man auf ihrem Hintergrunde noch eine biblische Szene, als empfehlende Erinnerung an die bessere Herkunft dieser Gattung von Bildern, die als ganze Klasse zunächst niedrig erscheinen mußten. Ihr Hauptinhalt ist immer die köstlich gemalte „tote“ Natur, alle die Marktwaren und Lebensmittel, die zu einem Küchen-



Fig. 8 Anbetung der Könige, von Hieronymus Bosch. Madrid.

stillleben gehören. Diese Gattung ist also von Aertsen und Beukelaar begründet worden.

In der eindringenden Charakterisierung und der Mannigfaltigkeit der Gegenstände übertrifft sie noch Pieter Brueghel aus Breda, der Bauernbrueghel, der seit 1551 in Antwerpen Meister war und seit 1563 in Brüssel lebte, wo er 1569 starb. Von den Wirkungen eines italienischen Aufenthaltes (1553) läßt seine Kunst kaum etwas erkennen; er ist Nordländer geblieben und ganz Realist wie Aertsen.

Ehe wir ihm jedoch näher treten, müssen wir eines etwas älteren Landsmannes gedenken, dessen Spuren er aufnahm. Hieronymus van Aeken, gewöhnlich Bosch genannt, war bereits 1516 in Herzogenbusch gestorben, der Stadt seiner Geburt, wo er gewöhnlich lebte (die Niederlande überhaupt hat er niemals verlassen), — aber sein Andenken war noch lebendig und sein Künstlerruhm weit verbreitet. In Italien sprach man mit Auszeichnung von einzelnen seiner Bilder, und Philipp II. hatte ihrer im ganzen sechzehn — nicht alle echt! — zusammengebracht, wovon später die Hälfte in einem Brande des Prado zu Grunde ging. Viele Maler, auch deutsche, kopierten in den nächsten Jahrzehnten nach ihm, verschiedene Kupferstecher stachen seine Erfindungen, und diese Ehre, die immer nur wenigen zu teil wird, hat hier des Künstlers Bild allmählich für die Nachwelt ganz entstellt. Wer so etwas malen konnte, wie auf dem Triptychon zu Madrid die „Anbetung der Könige“ (Fig. 8), keck, sprudelnd, als ob noch niemand vorher den Gegenstand behandelt hätte, und dazu die Flügel mit edel aufgefaßten Stiftern und Patronen, alles scharf und individuell gezeichnet, dahinter hochansteigende, vielsagende nordische Landschaft: für den ist offenbar das Meiste, was bisher unter seinem Namen geht, viel zu schlecht ausgeführt. Die dringend zu wünschende endgiltige Sichtung seines Werkes wird uns wahrscheinlich kaum mehr als sechs eigenhändige Gemälde übriglassen. Desto größer muß alsdann sein Einfluß erscheinen; er läßt sich ohne Frage noch viel weiter verfolgen, als es bis jetzt geschehen ist. Was mag ihm alles der eine Lukas van Leyden verdanken! Boschs Bedeutung lag zunächst darin, daß er alles, was es auch war, charakteristisch wiedergeben wollte, insofern galt ihm die Kreuztragung Christi nicht höher als die erste beste Bauernszene. Das Weltliche war zugleich das Natürliche, und hierin war viel nachzuholen, seit der Romanismus zur Herrschaft gelangt war. Bosch bereitet auf Adriaen Brouwer vor und auf den jüngeren Teniers, der ihn übrigens in der Schärfe der Auffassung lange nicht erreicht hat. Er ist also Genredarsteller mit Vorliebe. Aber dazu kommt nun ein

Hang nach dem Übersinnlichen und Nichtdarstellbaren, eine Erfindung, die ebenso neu sein möchte, wie es der Ausdruck ist. Die Wiener Akademie besitzt ein Altarwerk dieser Richtung, mit dem Jüngsten Gericht als Mitte und dem Paradies und der Hölle auf den Flügeln; das Ganze ist mit Abänderungen und Zusätzen von einem sächsischen Maler der Cranachschen Schule wiederholt (Berlin, Nr. 563), ebenso der obere Teil, der Sturz der gefallenen Engel (Brüssel, Nr. 3 A). In Madrid befinden sich drei Darstellungen der „Versuchung des Antonius“ (sicher unecht ist die eine Nr. 1178, ebenso das Triptychon des Brüsseler Museums, obwohl beide bezeichnet sind), ferner eine Allegorie auf die Nichtigkeit der Welt und ein Sturz der Engel, deren Eigenhändigkeit zweifelhaft ist. Es trifft sich eigentümlich, daß dieser Realist mit seinen neuen Einfällen sich der alten Form des Triptychons bedient. Persönlich steht er auf der Seite der katholischen Kirche gegen die Ketzer, ihm ist es Ernst mit den Ermahnungen nnd Strafen, die er malt, und einmal auf dieses Gebiet geraten, ergeht er sich weiter in phantastischen Erfindungen, die spukhaft genannt werden, obwohl sie nur lehrhaft sind, weil sie es zu keiner Stimmung in uns bringen und das Wunderbare nicht wecken. Sie machten aber hauptsächlich seinen Ruhm aus, und andere nahmen sie rein aus künstlerischem Behagen wieder auf. In höchster Vollendung, ganz als malerischer Vorwurf, begegnet uns z. B. die Versuchung des Antonius bei dem jüngeren Teniers. Ob Boschs Talent, wenn ihm die Aufgaben darnach geworden wären, hingereicht hätte, etwas Großes und Schönes zu schaffen, möchte man gegenüber der Madrider Anbetung der Könige nicht unbedingt verneinen. Gegenwärtig erscheint uns seine Phantasie lebendig aber formlos. In einer Spukwelt, wo die Willkür herrscht, konnten keine Typen wachsen. Die Gestalt des Patrons der beliebten Antoniter, die über den ganzen Westen verbreitet waren, hat nicht er, sondern Schongauer geschaffen, der ihm auch in der ganzen Antoniuslegende das meiste vorwegnahm.

Pieter Brueghel wurde erst nach Boschs Tode geboren, er kannte ihn nur aus Bildern und gestochenen Blättern, nach denen er manchen seiner Gegenstände wieder aufnahm; auch an Lukas van Leyden werden wir oft bei ihm erinnert. Als Künstler, in der Ausgestaltung, übertrifft er Hieronymus Bosch, und in den Gegenständen ist er mindestens ebenso vielseitig. Von seiner Erfindung giebt er nicht bloß den folgenden Malern ab, sondern auch dem Kupferstich seiner Zeit, auf dem uns seine Bauernszenen oft entgegentreten; er gehörte zu dem Kreise des Antwerpener Verlegers Hieronymus Cock und hatte eines Kupferstechers Tochter zur Frau. Bei ihm wird das

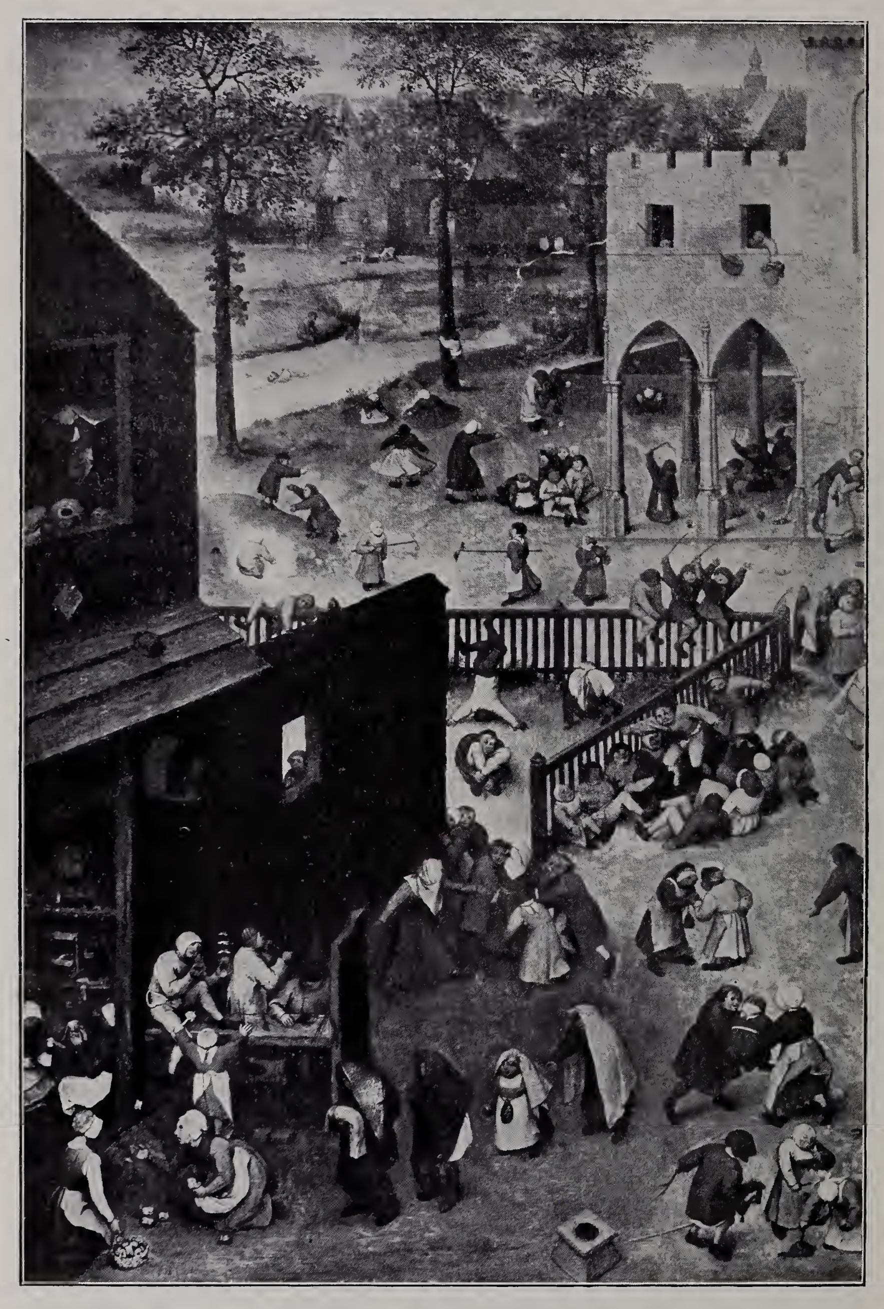


Fig. 9. Ein spielendes Dorf (linke Hälfte), von Pieter Brueghel. Wien.

Bild mit volkstümlichen Figuren zur Hauptgattung, daneben gewinnt auch die Landschaft Raum und sie wird selbständig. Da Kaiser Rudolf II. den originellen Schilderer schätzte, so finden wir die meisten seiner Gemälde heute in der Wiener Galerie beisammen, beinahe alle datiert, seit 1559. Wir sehen da in einem festlich hergerichteten Wirtschaftsraum schmausende Bauern beim Hochzeitsmahl an langen, diagonal gestellten Tafeln und mit sicheren, bildeinwärts geführten Verkürzungen. Ferner ein Dorf, das sich in einen Jahrmarkt verwandelt hat, in einen Spielplatz für Jung und Alt mit einer unglaublichen Menge gutgeschilderter Bewegung (Fig. 9). Sodann



Fig. 10. Der Zug der Blinden, von Pieter Brueghel. Neapel.

einen Knaben, der auf einen Baum geklettert ist und erwischt wird. Endlich Fasten und Fasching miteinander im Streite. Biblische Stoffe werden nur irgend einer Wirklichkeitsdarstellung zuliebe herbeigezogen. Bei dem „Turmbau zu Babel" in einer weiten Landschaft kam es dem Künstler vorzüglich auf die mit einem seltenen Ernst durchgeführte Architektur des Turmes und einer anliegenden Stadt an, bei der „Kreuztragung Christi" auf die ausdrucksvolle Anordnung von mehr als zweihundert kleinen Figuren; auch jenes erste Bild ist figurenreich, und beide sind in einem Jahre (1563) gemalt worden. Zwei Landschaften zeigen uns Gebirge und südliche Natur, die eine im Herbst mit gegen Wolkenschatten abgesetztem Sonnenlicht, die andere im Winter. Im ganzen herrscht jedoch bei ihm die heimatliche Gegend vor. So auf dem

merkwürdigen Temperagemälde mit dem Zuge der Blinden in Neapel (Fig. 10). Hieronymus Bosch hatte denselben Vorwurf in zwei Figuren behandelt; offenbar wiederholte ihn Brueghel, um ungewöhnliche Motive ganz scharf auszudrücken, und das Kunststück ist ihm ohne Frage gelungen. Gemalt ist das Bild übrigens nicht in Italien, sondern in Brüssel, und zwar zufällig in demselben Jahre, als Alba dort die beiden Grafen umbringen ließ (1568). Es giebt in Neapel noch ein anderes, ebenso feines und interessantes in Tempera gemaltes Stück: einem alten Mönch wird seine Geldtasche hinterrücks zerschnitten. Auch das könnte Hieronymus Bosch erfunden haben oder auch Lukas van Leyden; man sieht daran also Pieters Herkunft. Der Spott aber und die gelungene Karikatur selbst auf Kosten der Kirche zogen die Italiener an, so daß das Bild seinen Weg nach Neapel fand.

Wie jemand in dieser Zeit des Wirklichkeitsbedürfnisses auch von der hohen Kirchenmalerei her zu realistischen Absichten und weltlichem Genre vordringen kann, sieht man an Jan Mostert aus Haarlem, der urkundlich zwischen 1500 und 1549 thätig war und auch für die Statthalterin Margarete in Mecheln arbeitete, vorausgesetzt daß die ihm sämtlich ohne äußere Beglaubigung zugeschriebenen Bilder wirklich von seiner Hand sind. Sie lassen auf einen von Memling und Gerard David herkommenden Maler schließen, der sich mit seiner Neigung für Landschaft und Genre etwa zu Quinten Massys und Patinir stellen würde. Der Wert der Bilder ist von ihrer Datierung abhängig. Zwei Benediktszenen auf Altarflügeln (in Brüssel; aus dem Besitze Margaretens) sind ebenso naiv im Ausdruck, wie in der Auffassung vollendet; die Küche, in der der Heilige das zerbrochene Kornsieb wieder heil betet, hat auch kein späterer Holländer besser gemalt (Fig. 11). Aber wenn das Datum auf der Rückseite authentisch ist (1552), wäre doch das Verdienst des Werkes nicht so groß.

Von Pieter Brueghels zwei Söhnen wird der ältere, Pieter (1564 in Brüssel geboren, 1585 Meister in Antwerpen, wo er 1637 starb) unzutreffend Höllenbrueghel genannt nach Bildern, die in Wirklichkeit seinem bedeutenderen jüngeren Bruder Jan gehören. Er selbst ist nur der Nachahmer und oft auch bloß der Kopist seines Vaters mit einer sehr viel schwächeren Hand. Wo des Vaters Original noch vorhanden ist, z. B. in der „Kreuztragung Christi“ in Wien, zeigen uns die Wiederholungen des Sohnes (1599 Uffizien, 1606 Berlin, 1609 Antwerpen) den Abstand. Manchmal ist nur durch ihn die Erfindung des Vaters erhalten: die Predigt Johannis des Täufers im Walde (1598 München, 1620 Wien, Liechtenstein und Dresden)



Fig. 11. Der h. Benedikt in der Küche, von Jan Mostert. Brüssel.

und der Bethlehemitische Kindermord in einer Winterlandschaft mit einer Menge kleiner Figuren im Zeitkostüm ohne Akademismus, die die Brueghelsche Art gut kennzeichnen (undeutlich datiert in Wien; undatiert, aber bezeichnet in Brüssel). Da übrigens der Höllenbrueghel in der Kunstgeschichte eigentlich nur die Aufgabe hat, alles was für den Bauernbrueghel zu schlecht ist, auf seine Schultern zu nehmen, so wäre es offenbar kein dankbares Geschäft, wollten wir uns weiter um das bemühen, was ihm etwa selbst als Eigentum angehören könnte.

Dagegen ist des Höllenbrueghels jüngerer Bruder Jan, der, weil er sich kostbar zu kleiden pflegte, Sammetbrueghel genannt wird, ein interessanter Künstler. Gleich nach seiner Geburt in Brüssel (1568) starb sein Vater, von dem er also keine persönlichen Eindrücke mehr empfangen konnte. Man merkt auch kaum etwas in seiner Kunst von der kräftigen holländischen Bauernnatur des alten Pieter, sie ist fein und höfisch und verrät uns die Hand eines Miniaturisten; er hatte den ersten Unterricht bei seiner Großmutter, einer geschickten Feinmalerin, gehabt. Dann ging er nach Antwerpen in die Lehre, und dort hatte er auch später seinen festen Aufenthalt bis an seinen Tod 1625. Ehe er Meister wurde (1597), hatte er drei Jahre in Italien zugebracht, nicht um zu lernen, sondern als fertiger Künstler, und er wurde in seiner Eigenart von dortigen Kunstkennern, wie dem Kardinal Borromeo, so geschätzt, daß er keine Veranlassung hatte, etwas von der italienischen Weise anzunehmen. In seiner Heimat, in Antwerpen und in Brüssel, wo er sich als Hofmaler des Erzherzogspaares öfters aufhielt, genoß er ein Ansehen wie später Rubens; bis dieser aus Italien zurückkehrte, war er ohne Frage der Erste. Vielseitig und in allen Gattungen tüchtig, faßt er die ganze ältere Malerei noch einmal in seiner Person zusammen und zeigt, was sie ohne Rubens erreicht hat und leisten kann. Und diesen Weg verläßt er nicht mehr; die neue Sonne erleuchtet und erwärmt ihn wohl, aber in der malerischen Methode bleibt er durchaus sein eigener Herr. Er zeichnet scharf und spitz wie vorher und giebt jedem Gegenstande sein Recht; die Wirkungen des Helldunkels sucht er nicht. Seine Figuren sind die des Feinmalers, sie wirken mehr durch ihre Erscheinung als durch Handlung und Bewegungen. Seine Farbe ist reich, oftmals sehr bunt und namentlich an Blumen, Tieren und Kleidungsstücken gefällig und ausdrucksvoll, aber sie ist phantastisch, nicht naturwahr, am wenigsten in der Landschaft, wo freilich das Blau stark durchgewachsen ist. Rubens, dem dieser gehaltvolle und selbständige Mann mit dem feinen äußeren Auftreten zusagen mußte, wurde sein Freund. Sein Konkurrent



Fig. 12. Flora im Schloßpark, von Jan Brueghel, München.

war er nicht, denn ihre Kunst war zu verschieden, und des Sammetbrueghels Bilder blieben bis zuletzt weithin geschätzt und gesucht. Sie sind fast alle ins Ausland gekommen, die meisten nach Madrid, München und Dresden.

Uns Heutigen gefallen seine Landschaften am besten. Die Zeitgenossen stellten seine kleinen Mythologien höher, die ihn namentlich auch in Italien beliebt machten. Vier Tafeln mit den „Elementen" im Palast Doria in Rom (eine mit Vulkan und dem Feuer in Berlin, anderwärts alte Kopien) sind von der Art, die gleichzeitig der etwas jüngere Francesco Albani betrieb. Brueghel ist noch mehr Feinmaler. Auf einem für ihn ungewöhnlich großen Bilde stellt er in einem Schloßpark „Flora" dar unter Frauen und Amoretten, die herbeieilen, sie mit Blumen zu schmücken, ein Rubens im kleinen (München; Fig. 12; Genua, Pal. Durazzo). Auch bei diesem Maßstabe hält sein Sinn für das Zierliche alles Übertriebene und Unpassende fern, er beweist immer einen guten Geschmack. Hendrik van Balen, von dem man das nicht sagen kann, hat ihm oft die größeren Figuren des Vordergrundes gemalt. Wichtiger ist, daß ihm bisweilen Rubens in seine Landschaften eine ganz prächtige Staffage gesetzt hat, einen Hubertus (Berlin, Nr. 765), schlafende Nymphen und ähnliches (München, Nr. 730. 731). Dafür malte er selbst um eine Madonna von Rubens (München, Nr. 729; Figur weiter unten) einen Blumenkranz und lieferte Landschaftshintergründe zu den Mythologien des Müncheners Rottenhammer, denn er verstand sich auf alles, was grünt und blüht, und hat uns sogar einige selbständige Blumenstücke hinterlassen. So oft er aber seine sicher gezeichneten kleinen Figuren geschickt in die Bilder anderer eingepaßt hat, sind sie ihm gut geraten, graziös und auch lebendig, aber nicht gerade individuell, sondern etwa so wie die seines Schwiegersohnes David Teniers; sie waren beide keine Porträtmaler. Er malte auch Tiere, fremde Vierfüßler und bunte ausländische Vögel, wie er sie in Brüssel in der Menagerie des Erzherzogs sehen konnte und stellte sie dann mit einer gut gestimmten Landschaft zu einem Paradies zusammen, ganz groß im Haag (Adam und Eva sind von Rubens), kleiner in Berlin (Nr. 742). Die Tiere sind richtig gezeichnet, aber nicht in Bewegung dargestellt wie bei Rubens, sondern ruhig, beinahe leblos, so wie auf den Dürerschen Kupferstichen und bei Cranach.

Die Figuren allein, so vielseitig er sie handhabt, hätten ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte nicht verschaffen können. Er ist seiner Hauptanlage nach Landschafter, und die meisten seiner Bilder stellen sich uns äußerlich als Landschaften dar. Hier müssen wir unseren Blick auf eine kurze Weile zurückwenden zu seinen Vorgängern. Jan van Eyck und seine

Nachfolger, sowie einige Maler aus dem Kreise des Quinten Massys geben in den Hintergründen ihrer Figurenbilder die Teile der äußeren Natur mit solchem Geschick wieder, und sie wissen manchmal auch soviel spezifische Naturstimmung damit auszudrücken, daß man bei einigem Entgegenkommen kaum noch etwas weiteres verlangt. Sobald aber die Gattung selbständig wird, büßt sie das meiste davon wieder ein und fängt gleichsam an allen Punkten von vorne an. Zunächst bei den Bäumen und der einheimischen Pflanzenwelt. Ein Fortschreiten zeigt hierin, wie schon Karel van Mander bemerkt hat, der Antwerpener Gillis van Koningsloo, der (nicht zu verwechseln mit zwei älteren Figurenmalern seines Namens) 1607 in Amsterdam starb nach einem sehr bewegten Leben, das ihn auf zehn Jahre auch nach Westdeutschland führte. Er gab das Baumlaub seiner Mittelgründe nicht mehr konventionell getupft, wie manche der früheren, z. B. der an die Miniatur streifende Feinmaler Patinir, sondern naturwahrer, in Büscheln. Man sieht das an einem frühen Hauptbilde von ihm von 1588, einer großen Waldlandschaft mit dem Midasurteil in ziemlich ansehnlichen Figuren (Dresden, Nr. 857): rechts haben wir einige italienische Motive, Tivoli und dergleichen, denn Gillis war auch in Italien gewesen, links aber niederländisches und rheinisches Terrain und im ganzen den einfachen Heimatcharakter ohne etwas von der fremden Linienkunst, zu der wir Paul Bril in Rom übergehen sahen (IV, S. 57). Die anderen Belgier, die in der Geschichte der Landschaftsmalerei zu nennen sind, haben sich an ihre Heimat und eine ganz schlichte Naturauffassung gehalten. Eine seltsame Erscheinung ist der Antwerpener Joos de Momper, der erst 1635 starb, viel später als man nach seinen (in deutschen Galerien häufigen) einförmigen braungrünen Bildern erwarten sollte, auf denen er hauptsächlich Bodenformation darstellt, Bergzüge, überbrückte Schluchten, Thalkessel mit Städten darin, alles nicht nach wirklichem Naturstudium, ohne Sinn für Vegetation und für Farbe in ganz unwahrer Beleuchtung. Wie fein und mannigfaltig sind dagegen in allem Landschaftlichen die doch älteren, aus der kunstreichen Stadt Mecheln hervorgegangenen Wandermaler Lukas und Martin van Valckenborch und namentlich Hans Bol († 1593) mit seinen zarten und dennoch lebensvollen Aquarellminiaturen (in Dresden neun, schon 1587 gekauft; Berlin, München). Seine Staffage ist am besten, wenn sie aus Menschen der Heimat besteht; in Idealfiguren ist er, wie dies ganze Zeitalter, manieriert. In Mecheln war auch David Vinckboons geboren 1578, aber er kam schon als Kind mit seinen Eltern zunächst nach Antwerpen und dann nach Amsterdam, wo

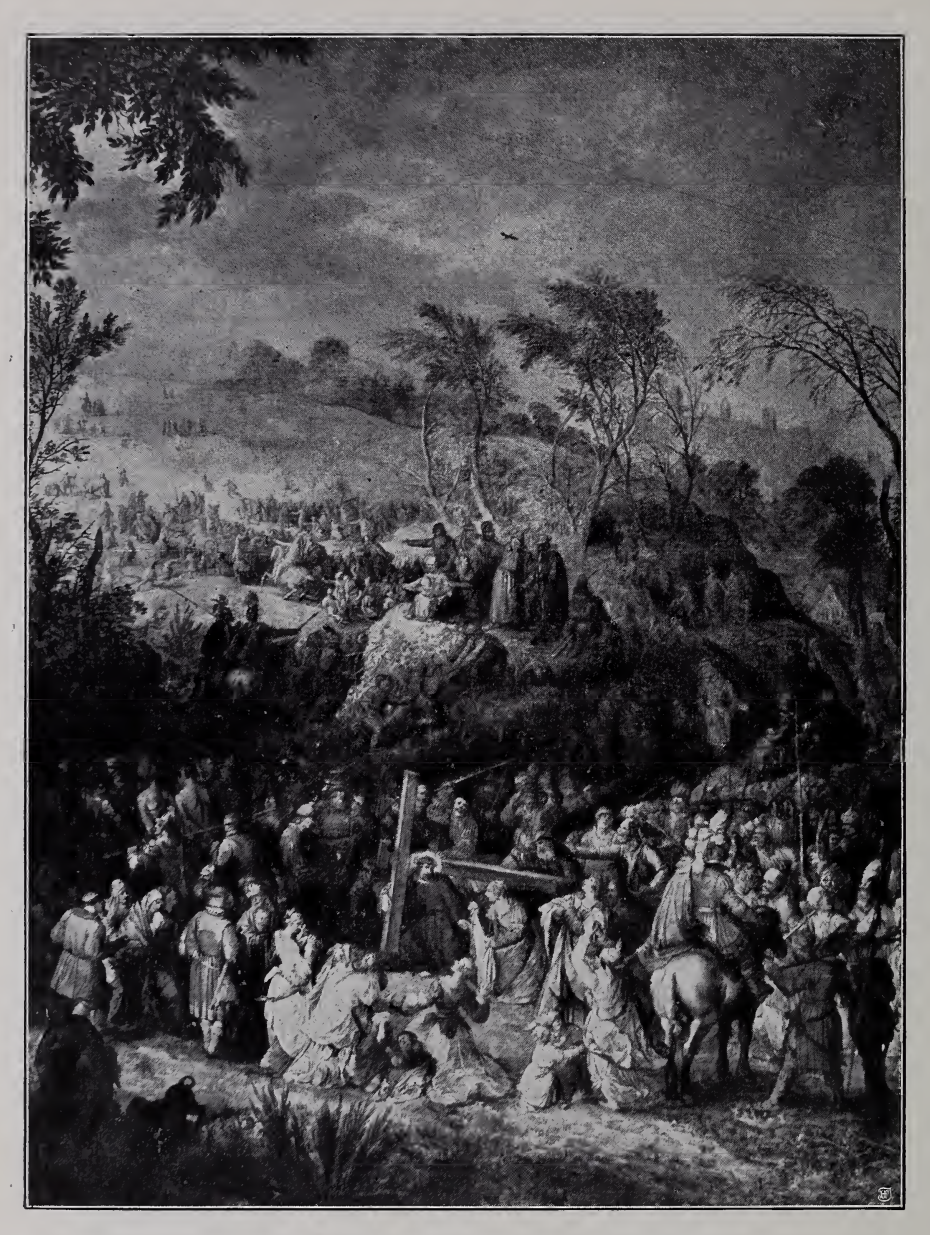


Fig. 13. Golgatha (Teilstück), von Vinckboons. München.

er 1629 starb, und nun vertritt er mit seinen sehr geschätzten, seit 1602 datierbaren Landschaften, die durch Bauernszenen belebt sind, das Element der urwüchsigen Kraft und Derbheit, in dem sich Nord- und Südniederland am besten verstanden. In den Figuren richtete er sich nach dem längst verstorbenen Bauernbrueghel, dessen Vorliebe für schreiende Farben er auch angenommen hat; seine Bäume und Pflanzen sind mit viel Liebe ausgesucht und natürlich, in der Art Koningsloos. Seine Bilder sind nicht häufig, ein echter und zugleich gut erhaltener Vinckboons ist sogar eine Seltenheit. Wenn sie aber gut sind und seiner früheren Zeit, nicht seiner letzten Manier angehören, so geben sie uns wohl die vollkommenste Zusammenstellung von Landschaft und Figur, die wir bis dahin kennen gelernt haben: Golgatha von 1611 in München (Fig. 13). Aus der Landschaft an sich war freilich noch mehr zu gewinnen; darauf aber hatte er es nicht abgesehen.

Der zehn Jahre ältere Sammetbrueghel hatte mit seinen Landschaften schon mehr erreicht, wie uns seine achtzehn in Dresden befindlichen (zwischen 1605 und 1612 datiert) zeigen können. In sorgfältiger Anordnung nach drei geschiedenen Plänen und in sehr ausgeführter, noch in den Fernen scharfer Zeichnung geben sie seine Heimatgegend und den deutschen Mittelrhein wieder, den er auf der Fahrt nach Italien bei einem längeren Aufenthalt in Köln kennen gelernt hatte: Ebene mit Hügelzügen und Wasser, einzelne Mühlen, Türme, Häuser und ganze Dörfer, weiter zurückliegend auch Städte. Ohne viel Luftperspektive sprechen diese blauen Bilder doch Stimmung und Naturgefühl aus, namentlich wenn sie nicht zu detailliert gehalten und nicht zu sehr mit Figuren gefüllt sind. Dann kommen sie auch wohl manchen ganz kleinen Landschaften der beiden Teniers nahe, wo das Figürliche nur angedeutet ist und der ganze Nachdruck auf einem Regenhimmel mit scharfen Sonnenblicken liegt. Die größeren aber umfassen bei höherem Horizont dieselbe Weite der Flächen, wie bald darauf die der Holländer, so die Dresdener Hügellandschaft mit einem Fluß von 1604, die mit dem Rohrdommeljäger von 1605 (Fig. 14), oder auch eine Waldhöhe, von der ein Weg mit vielem Fuhrwerk herunterführt (Nr. 890). Auf diesen größeren Bildern sprechen die Lokalfarben kräftiger, und der Raum ist deutlich vertieft, dazwischen stört dann freilich eher als auf den kleinern das Zuviel des Miniaturisten den Eindruck.

Der Sammetbrueghel hat als Landschafter viele Nachfolger gehabt, von denen zwei genannt sein mögen, weil sie ihm so nahe kommen, daß sie mit ihm verwechselt werden können: sein Sohn Jan († nach 1678), dem drei



Fig. 14. Landschaft, von Jan Brueghel. Dresden.

kleine datierte Landschaften in Dresden gehören (1641. 1642) und der Antwerpener Peter Gysels (1621—1690), ein später Nachahmer, der sich außer dieser noch eine zweite Weise eingeübt hat, so daß wir von ihm in Dresden neben sechs bezeichneten Landschaftsbildchen in Brueghelscher Manier noch zwei andersartige, breit und weich in einem einheitlichen warmen Ton hingestrichene kleine Jagdstillleben finden.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Sammetbrueghel hat der etwas jüngere Roelandt Savery aus Courtrai (1576—1639), der früh nach Amsterdam gekommen und dort von seinem Bruder, einem Schüler des Miniaturisten Hans Bol, ausgebildet worden war; 1619 ließ er sich in Utrecht nieder, wo er starb. Bei weitem nicht so vielseitig wie der Sammetbrueghel, malte er fast nur Landschaften mit Tieren, diese mit einer wahren Leidenschaft und in der Art des Sammetbrueghels; sie sind dann wohl in solcher Menge angebracht, daß der Eindruck des Ganzen darunter leiden kann (Paradiesdarstellungen, Arche Noä, Orpheus mit den Tieren, Jagdstücke). Daß er Holländer geworden, merkt man seinen Bildern im Vergleich mit der entsprechenden Gattung des Sammetbrueghels nicht an. Seine Landschaft hat aber in ihren Einzelheiten, Bäumen, Steinen und Erdreich, eine Naturwahrheit, die damals in den Niederlanden auffiel und die uns etwas an Cranach erinnert. Seit dessen Tagen war wohl keinem Maler die gleiche Gelegenheit zu Wald- und Gebirgsstudien geworden wie Savery, der zwei Jahre lang für Kaiser Rudolf II. in Tirol arbeitete und noch 1612 in Matthias Diensten stand. Was diese Gönner von ihm verlangten, war etwas ganz Bestimmtes, Sachliches, und er leistete es ihnen; in der Anordnung und der bildmäßigen Wirkung brauchte er nicht mit dem Sammetbrueghel zu wetteifern. Seine Bilder kamen fast alle nach Deutschland, sieben finden sich in Dresden, von 1610 bis 1625 datiert, elf in Wien, zwischen 1604 und 1628 (Fig. 15); anderwärts sieht man sie selten, im Haag eine der öfter vorkommenden Orpheusdarstellungen.

Neben dem mit namenlosen Personen zusammengestellten niederen Gesellschaftsbilde und der Landschaft meldet sich von den übrigen neuen Gattungen, die in Rubens' Zeitalter ihre Ausbildung finden sollten, schon jetzt etwa noch das Architekturbild. Hendrik Steenwyck d. ä., seit 1577 Meister in Antwerpen, ging dann nach Deutschland und starb 1603 in Frankfurt; sein hier geborener gleichnamiger Sohn lebte wieder in Antwerpen und die letzten



Fig. 15. Landschaft mit Tieren, von Roelandt Savery. Wien.

zwanzig Jahre bis mindestens 1649 in London. Beide malten hauptsächlich Innenansichten kleineren Formats von Kirchen in einem angenehmen blonden Tone und schon mit Lichtwirkungen; ihre Bilder sind manchmal nicht sicher zu unterscheiden, doch sind die späteren des Sohnes freier und breiter im Vortrag als die des Vaters. Die Figurenstaffage malten ihnen andere, dem Vater z. B. der Sammetbrueghel: das Innere einer gotischen Kirche von 1585 in der Ambrosiana. Die Bilder des Sohnes finden sich häufiger (Dresden, Kassel). — Einen ganz andern Charakter haben die Kircheninnenbilder von Peeter Neefs d. ä. (1609 Meister in Antwerpen, 1661 nicht mehr am Leben), sie sind kühler, graublau im Ton, scharf gezeichnet mit ausgesuchter Perspektivik, dabei miniaturartig fein und gewöhnlich von einem der Francken in ansprechender Weise mit farbigen Figuren ausgestattet; zwei besonders günstige Bilder befinden sich in Frankfurt, sechs in Kassel (Fig. 16). Peeters gleichnamiger Sohn erreicht den Vater in dessen besten Leistungen nicht.

Wir finden endlich hier noch die Anfänge einer Marinemalerei, die sich aber nicht weiter entwickelt hat und mit dem, was bald darauf in Holland geleistet wird, keinen Vergleich aushält. Die Flamländer hatten offenbar mehr Sinn für das Binnengewässer als für die offene See. Adam Willaerts war zwar ein Antwerpener, aber er ging schon 1611 nach Utrecht, wo seit 1624 auch sein Sohn Abraham der Gilde angehört; beide sind also Holländer geworden. Sie malen See- und Strandbilder, der Vater mindestens bis 1649, der Sohn bis 1662. Die Bilder des Vaters — die frühesten von 1616 in Wien, Liechtenstein, und von 1620 in Dresden — werden um ihrer Zeitstellung willen beachtet, sie sind aber in Bezug auf Wasser und Landschaft von geringer Naturwahrheit, und nur die gewöhnlich sehr reichliche Staffage seiner Strandansichten pflegt lebendig und anziehend zu sein. Der Sohn setzt ohne eigenes Verdienst seines Vaters Richtung fort bis in eine Zeit hinein, die unsere Ansprüche durch Leistungen ganz andrer Art gesteigert hat. — Bei den drei Antwerpener Brüdern Peeters werden wir uns nicht lange aufhalten. Bezeichnend ist ihre Vorliebe für Stürme und Schiffbrüche, die keiner gesehen hat oder nach der Wirklichkeit malen könnte, wogegen die ruhig daliegende See und der schlichte Wolkenhimmel ganz ungenügend beobachtet sind. Der älteste, Gillis († 1653) ist kein eigentlicher Marinemaler, und es giebt von ihm keine Seestücke, die Eindruck machen. Der jüngste, Jan, lebt bis gegen 1680 und ist bereits Manierist; seine häufig vorkommenden Bilder sind von geringer Naturwahrheit, Kompositionen aus zweiter Hand, manchmal wie nach Kupferstichen

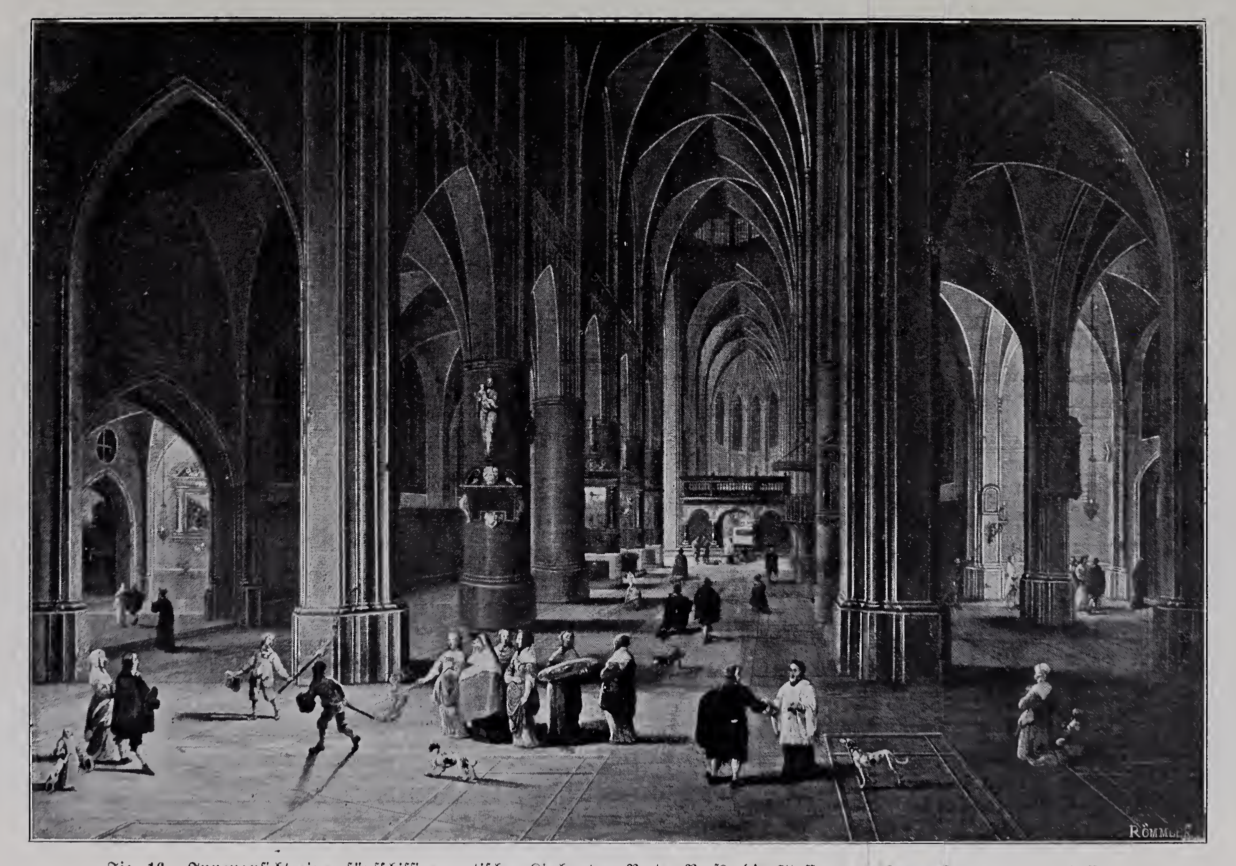


Fig. 16. Innenansicht einer fünfschiffigen gotischen Kirche, von Peeter Neefs, die Staffage von Frans Francken III. Kassel.

entworfen. Die Ehre der Familie muß der mittlere retten, Bonaventura, der 1634 Meister wird und 1652 gestorben ist. Wir haben von ihm eine Reihe datierter Bilder, das zweitälteste in Berlin (1636) zeigt uns in einem Hafen zwei große französische Kriegsschiffe und weiter in der Ferne noch ein drittes Schiff, das eine Salve löst, und eine Anzahl von Booten, mancherlei also, was damals die Niederländer interessierte, aber keine Naturstimmung. Das letzte in Dresden (1652) giebt uns ein noch bunteres Gewimmel, Kriegs-schiffe, die einander mit Salven salutieren, am Ufer viel türkisches Volk, da-hinter eine orientalische Stadt, nichts aus der Heimat. Ansprechender ist ein kleineres, neuerdings aus England erworbenes Bild von 1643 in Dresden, ruhiges, klares Wasser mit einigen Fahrzeugen. Als das Beste rühmt man an ihm, daß er sich allmählich zu einem einheitlichen, blonden Ton durcharbeitet und darin den Holländern nahe kommt. Gehen wir dann also doch lieber gleich zu den Holländern! Man vergleiche diese Marinemaler mit den ihnen zum teil gleichzeitigen Brüsseler Landschaftern (am Ende des 4. Kapitels), und man wird fühlen, wie sie zurückgeblieben sind, wie sie kaum etwas von dem frischen Zuge des Rubensschen Geistes, der jene erfüllt und treibt, in ihre Segel ge-nommen haben. Darum durften wir sie hier an die ältere Entwicklung der vlämischen Malerei anschließen.



Fig. 17. Rubens. Selbstbildnis von 1635. Wien.

2. Rubens.

Seine Gehilfen in der Landschaft: Wildens und Uden. Tiermaler: Snyders, Fyt u. a. Historie: Diepenbeeck, Schut, Thulden, Quellinus.

In Rubens Leben ist alles merkwürdig, sein künstlerischer Bildungsgang, seine weiten Reisen mit ihren diplomatischen Aufgaben, seine Stellung in der Gesellschaft und zu der Bildung seiner Zeit, und nicht zum wenigsten schon die Umstände seiner Geburt. Sein Vater war aus Antwerpen seines reformierten Bekenntnisses wegen geflüchtet und lebte jahrelang nach

einer seltsamen Verfehlung als Gefangener des Grafen von Nassau in Siegen. Dort wurde der Sohn 1577 geboren, nicht am Tage Peter und Paul, der ihm seinen Namen gab, sondern am Tage vorher, er wuchs dann in Köln auf und nachdem hier der Vater gestorben war, zog er mit seiner Mutter nach Antwerpen. Zehn Jahre später war er Freimeister der Lukasgilde (1598). Er war jetzt 21 Jahre alt, aber doch keineswegs so frühreif wie sein Schüler van Dyck, der in dem gleichen Alter schon seinen fertigen Stil hatte. Seine wahren Lehrjahre folgten erst jetzt in Italien*). Er ging im Sommer 1600 mit Empfehlungen des Erzherzogspaares zuerst nach Mantua und trat in die Dienste des Herzogs, des vorletzten Gonzaga (aus der Hauptlinie IV, S. 18). Er kopierte für diesen in Venedig und Rom, ging auch mit Geschenken von ihm 1603 an den spanischen Hof und lebte längere Zeit in Genua. Erst im Herbst 1608 kam er wieder nach Antwerpen, aber unfreiwillig; er war an das Krankenbett seiner Mutter gerufen, deren Leben zu Ende ging. Nun wollte er wieder zurück nach Italien. Vielleicht wäre er dann ganz geblieben, wie nach ihm Poussin und Claude Lorrain. Aber der Erzherzog überredete ihn, sein Hofmaler zu werden, und da er nicht nach Brüssel überzusiedeln brauchte, sondern in Antwerpen wohnen konnte, so willigte er ein (1609). Gleichzeitig trat er der Gesellschaft der Romanisten bei, derer, die in Italien gewesen waren. Wieviel mehr hatte er von dort heimgebracht als alle seine Vorgänger! Hier in diesem Ertrag, in dieser wunderbaren Ernte hat man zuvörderst das Glück zu erkennen, das sein ganzes Leben durchzieht, und es gleichermaßen zu preisen, daß er ging und daß er wiederkam.

Aus den Jahren vor seiner Reise sind von ihm keine sicher nachweis-

---

*) Zur Übersicht:

Petrus Paulus Rubens (1577—1640).

1598 Meister in Antwerpen.

1600—1608 in Italien; 1603—1604 in Spanien.

1609 Hofmaler in Antwerpen. Erster Stil: die frühen Kirchenbilder. Vermählung mit Isabella Brant († 1626). 1611 Hausbau.

Seit 1621 neue Reisen: Paris (Maria von Medicis); Spanien 1628—1629; England 1629—1630. Zweiter Stil: dekorative Malerei; spätere Kirchenbilder.

1630 Vermählung mit Helene Fourment. Letzter Stil; Genrebilder, Landschaften.

1633 Erzherzogin Isabella stirbt.

1635 Kauf des Landguts Steen.

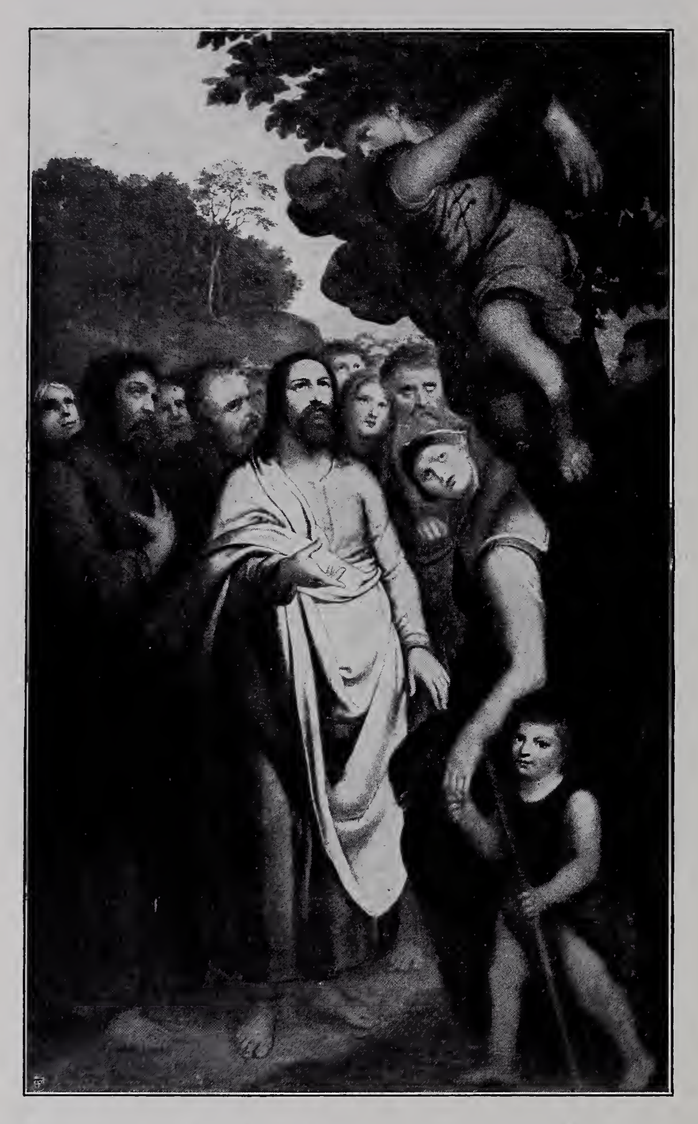


Fig. 18. Zachäus auf dem Feigenbaum, von Otto van Veen. Antwerpen.

baren Bilder mehr vorhanden. Hätten wir sie, so würden sie uns nichts anderes lehren, als was wir uns ohne sie sagen, daß diesen Genius allein Italien und das Studium der ihm verwandten alten Meister zur Reife

brachten. So hoch überragt er alle seine Landsleute, auch seine einheimischen Lehrer. Nur kurze Zeit war er in der Werkstatt des Landschafters Tobias Verhaeghbt gewesen. Dann seit 1591 vier Jahre lang bei Adam van Noort, den wir uns nach den tüchtigen Figurenbildern seines Schwiegersohns Jordaens vorstellen mögen, und zuletzt bis 1698 bei Otto van Veen, einem etwas zaghaften, feinfühligen und nach allen Seiten gebildeten Humanisten, der bis vor kurzem in Brüssel Hofmaler Alexanders von Parma gewesen war. Von ihm besitzen wir noch eine Anzahl Bilder, z. B. die Vermählung der h. Katharina von 1589 (Brüssel) von einer weichen und süßen Anmut, die sich wie eine Verbindung von Raffael und Correggio ausnimmt und dabei das Vlämische nicht völlig verdeckt. Sodann, aus dem Krämerhause in Antwerpen, jetzt im Museum, vier hohe Tafeln, auf denen Geschäftsmänner in gottgefälligen Lebenswendungen dargestellt sind. Sie sind später und schon mehr Dutzendarbeiten, sie haben aber noch denselben Linienfluß und sind zum teil auch recht gut gemalt. Namentlich der ansprechende Zachäus auf dem Feigenbaum, in dem man nichts von dem künftigen Rubens ahnt; Christus trägt hier einen Mantel von einer Rosafarbe, die Veen öfter, Rubens wohl niemals hat (Fig. 18). Als Führer in das Leben war ein solcher Mann doch dem jungen Rubens wertvoll, der sich bald selbst durch ungewöhnliche Kenntnisse und äußere Feinheit hervorthat. Er hatte in Köln und seit seinem zwölften Jahre bei den Antwerpener Jesuiten eine gute Schulbildung genossen und war auch kurze Zeit Page in einem gräflichen Hause gewesen. Er war in neuer und alter Litteratur belesen und sprach außer den Sprachen seines Landes noch das Italienische, und wenn er in einem vlämisch geschriebenen Brief auf ernstere Gegenstände kam, so stellte sich ihm unwillkürlich das Lateinische ein. Wahrscheinlich hat kein Künstler eine gleich umfassende theoretische Bildung gehabt, und sicher stand keiner jemals so auf der Höhe des äußeren Lebens wie er. Wir folgen ihm nun nach Italien.

Er traf die italienische Malerei gerade auf dem Punkte, wo sie mit der Hochrenaissance abrechnend sich auf einen neuen Stil vorbereitete, und ganz gewiß nahm er von den Bestrebungen der Caracci Kenntnis, wenn uns auch niemand berichtet, daß er sich die Fresken des Palazzo Farnese in Rom angesehen habe. Guido Reni und Domenichino, die große Teilnahme für ihn hatten, konnten ihm damals noch nicht viel mehr zeigen als ihre Fresken in S. Andrea. Ihr Gegner Caravaggio war mehr nach seinem Herzen; ihn konnte er indessen nur noch in seinen Werken kennen lernen,

die er auf das höchste verehrte. Es war hinlänglich klar, wo die Bolognesen mit ihrer ganzen Richtung hinauswollten; solche Männer konnten Rubens wohl Freunde sein, aber keine Führer. Ihm sagten die Maler der Ver-

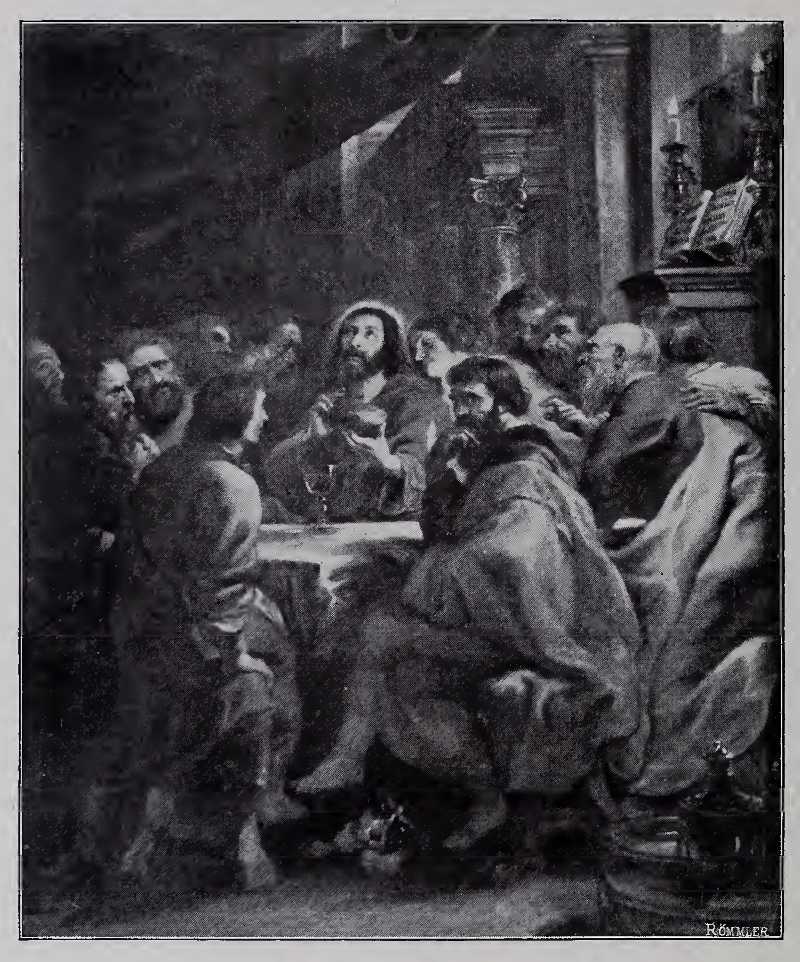


Fig. 19. Das Abendmahl, von Rubens. Mailand, Brera.

gangenheit, die er gleich ihnen studierte — die Venezianer und Correggio — noch etwas anderes, als daß gemalte Körper auf Bildern sich runden müßten, um eine bedeutende Erscheinung zu machen. Auch seine eignen Figuren sind ganz ausgestaltet, in Formen und Körperfülle zu Ende gebracht, und sie

können einzeln genommen auch plastisch wirken, aber ihr Ausdruck und was sie umgiebt in Anordnung, Linien und Farbe, kurz der Geist dieser Kunst ist malerisch, und Rubens hat das Verdienst, daß er die Malerei da, wo sie von seinen italienischen Freunden festgefahren war, wieder aufnahm und weiter führte, indem er sie ihrem Geiste und ihren eigenen Gesetzen zurückgab. Jene Plastik also und dazu das ganze zugleich mit der Malerei der Bolognesen in Italien aufgekommene Formenwesen des Barock machte auch er sich zu eigen, wir können ihn sogar den größten Künstler des Barock nennen, und dann erst käme Bernini, — aber außerdem giebt er eine nicht nur stärkere, sondern auch tiefer geholte Bewegung, als sie irgend ein Italiener giebt, etwas Wildes und Derbes, aber auch etwas von der Innerlichkeit seines nordischen Mittelalters, und diese glückliche Verbindung von germanischem Sinn und Wesen und von etwas italienischer Renaissance macht Rubens für uns nordische Menschen zu dem ersten modernen Maler. Er bringt ein neues Temperament in die Kunst, nach Dürer und allen Italienern, ein Mehr an Ausdruck, Ausdehnung, Darstellbarkeit; wir könnten nicht mehr über ihn zurück. Raumeindrücke, Naturstimmungen, sinnliche Affekte, religiöses Pathos und vielerlei anderes ließe sich nennen, worin nach Rubens kein Italiener mehr unser Bedürfnis ganz erfüllen könnte.

Seine zahlreichen Arbeiten aus dieser Periode (Italien besitzt mehr Gemälde von Rubens als von irgend einem Nordländer), Darstellungen von Heiligen, Halbfiguren, einzelne Köpfe, außerdem männliche und weibliche Bildnisse der verschiedensten Art, bezeugen uns zunächst einen ungewöhnlichen Fleiß. Wohin er geht, bezeichnen Bilder seinen Weg, in Mantua, in Rom, in Genua, in Spanien; zu den selbständigen Arbeiten kommen freie Kopien nach Werken, die ihn anziehen, Umarbeitungen in seine eigene Ausdrucksweise. Wir haben ferner den Eindruck eines planmäßigen und ungemein sicheren Vorgehens. Er folgt den alten venezianischen und lombardischen Meistern, die sein nordisches Gemüt am stärksten ergreifen. Michelangelo macht ihm wenig Beschwerde; um die römische Schule kümmert er sich nicht. Nur mit Giulio Romano, der in Mantua etwas von der Strenge Mantegnas in sich aufgenommen hatte, beschäftigt er sich eingehend, aber mit dem Gefühl dessen, der sich ihm von vornherein in wesentlichen Stücken überlegen weiß. Wichtig werden für ihn Correggio und Caravaggio; beide lehren ihn die Wirkungen von Licht und Schatten, außerdem der eine die kraftvolle Bewegung, der andere den zarten Linienfluß einer fein zusammengefügten Figurengruppe. Am Ende seines italienischen Aufenthaltes stehen ganz reife

Werke, schon im Stil der ersten Antwerpener Zeit. In S. Ambrogio in Genua eine Beschneidung Christi; in S. Maria della Vallicella in Rom ein Triptychon mit der Jungfrau in der Glorie und je drei Heiligen auf den Flügeln, darunter Papst Gregorius, die zweite Redaktion von 1608; die erste, ein einziges Bild mit dem Papst als Hauptfigur (jetzt in Grenoble) hatte er selbst zurückgezogen. Das Abendmahl in Mailand, wohl schon aus seiner ersten Antwerpener Zeit, weicht von dem Lionardos durchaus ab: die Figuren sind zusammengeschoben und für eine mannigfachere perspektivische Erscheinung ausgenützt, der enge in die Tiefe gehende Raum mit seinem ausführlich behandelten Beiwerk wirkt malerischer und beinahe intim (Fig. 19). Eine Disputa von 1609 in der Paulskirche zu Antwerpen, ebenfalls völlig anders als die Raffaelische und als Ganzes keineswegs wohlthuend, hat bedeutende, bis ins kleinste sorgfältig durchgeführte Hauptfiguren. In den nordischen Sammlungen finden sich noch weitere Bilder dieser Übergangszeit; einige werden uns innerhalb ihrer Gattung beschäftigen. Nun sind die langen Lehrjahre zu Ende, und der Meister steht fertig vor uns.

Wir finden bei ihm wie bei den großen Italienern zuerst die zwei Hauptgattungen, die Kirchentafel (nebst einigen religiösen Genredarstellungen) und die Mythologie, diese dann auch in ihrer allegorisierenden Weiterführung, auf die kein Zeitalter mehr verzichten mag. Wenn Raffael in beiden Gattungen große Freskocyklen als Hauptaufgabe vor sich hatte, hinter die das Staffeleibild allmählich zurücktrat, so blieb für Rubens das Tafelbild sein ganzes Leben lang die Hauptsache, und jedes Jahr bis zuletzt liefert er uns vor allem eine Anzahl großer Altarblätter, an denen allein wir schon die Entwicklung seiner Kunst verfolgen könnten. Die dekorativen Malereien, die dem italienischen Fresko entsprechen, seit 1622 für Maria von Medicis, dann für Karl I. von England und für den spanischen Hof, befriedigen uns heute nicht, weil uns daran das Improvisierte stört; ihm waren diese Aufträge wertvoll, weil er sich seiner Begabung nach, wie er selbst einmal schreibt, gern im größten Maßstabe erging. Mit welcher Leichtigkeit er sich in solche Aufgaben fand, zeigen uns noch in ihren Überbleibseln die Dekorationen für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen (1635). Das Verlangen nach dem Großen bei Rubens ist kein nordischer, sondern ein der italienischen Natur verwandter Zug. Eigentlich sind ja auch die Maler der Eyckschen Schule ihrer Richtung nach Kleinmaler, nur einzelne nähern sich

dem Monumentalen, wie Dirck Bouts in seinen Bildern aus dem Löwener Rathause. Rubens ist der erste wirkliche Großmaler im Norden, nicht weil



Fig. 20. Rubens mit seiner ersten Frau. München.

er jene Dekorationsmalereien geliefert hat, sondern weil er überhaupt, auch im Staffeleibilde und im kleineren Maßstabe das Einzelne und Kleine nicht kleinlich, sondern angemessen darstellt; seine Altarblätter und einige der um=

fänglicheren mythologischen Stücke zeigen im Norden zum erstenmale, was in der Malerei monumental heißt. Zu den alten Gattungen schuf er eine neue, das Tierbild, oder die Darstellung, in der das Tier die Hauptfigur ist, deutlich und groß, nicht mehr minutiös wie bei Sammetbrueghel und Savery. Und wie er hier die besonderen Tiermaler Snyders und Fyt übertraf, wie er z. B. der beste Pferdemaler gewesen ist, so malte er Früchte, Pflanzen, Blumen und alle Arten Stillleben, wo es sein mußte, immer noch besser als die Spezialisten. Vom weltlichen Genrebild hat er einige köstliche Proben gegeben, den Liebesgarten und die Bauernkirmeß, die ganze Reihen von Bildern anderer Maler ins Leben riefen, im Porträt leistete er wenigstens tüchtiges und bisweilen auch hervorragendes, und als Landschaftsmaler ist er wieder der erste, der im Norden einen eignen und großen Stil entwickelt hat.

Als Rubens aus Italien zurückkehrte, war er in sich so fertig wie Raffael bei seiner Ankunft in Rom. Wir pflegen die künstlerische Organisation zu bewundern, die diesem die Leistungen seiner römischen Periode, eines nur noch zwölfjährigen Lebens, möglich machte. Rubens hatte damals noch ein volles Menschenalter vor sich; wenn wir aber bedenken, daß reichlich zehn Jahre davon, seit 1622 in äußerster Unruhe auf Reisen und in diplomatischen Geschäften verbracht wurden, so muß uns ein aus beinahe 1500 Bildern bestehendes Lebenswerk, dessen gute Hälfte eigenhändige Arbeit ist, mit Staunen erfüllen. An vielseitiger Thätigkeit kann kein Künstler des Nordens mit Rubens verglichen werden; er erinnert an Raffael. Wie dieser seinen Marc Anton hatte, so sammelte er eine ganze Reihe von Stechern um sich, bildete und leitete sie nach seinem Sinne, daß sie seine künstlerischen Absichten verstanden und ganz in seine Art des Ausdrucks hineinwuchsen (Pieter Soutman, Lukas Vorsterman, Pontius, die Brüder Bolswert) und sogar den abgestorbenen Holzschnitt rief er durch den hervorragenden Christoph Jegher wieder ins Leben. (Die Aufklärung dieses ganzen Gebiets, der erfolgreichsten stecherischen Reproduktion, die es jemals gegeben hat, verdanken wir Hymans).

Die Betrachtung gerät in Verlegenheit, wie sie die Massen ordnen und schichten soll. Suchen wir uns denn einen Weg durch diesen blendenden Reichtum.

Rubens stammte aus einem guten Hause, und aus einem solchen führte er zweimal eine Lebensgefährtin heim, beidemale zu seinem Glück. Neben



Fig. 21. Rubens Söhne aus erster Ehe. Wien, Galerie Liechtenstein.

Isabella Brant sehen wir ihn wohl noch im ersten Jahre seiner Ehe (1609) vor einer Geißblattlaube sitzen mit dem Ausdruck eines wohlgestellten, behaglichen Mannes (München; Fig. 20). Die Formgebung mit dem knappen, festen Strich, noch etwas altertümlich, und der kühle Farbenton



Fig. 22. Rubens erste Frau. Petersburg.

wollen nicht recht zu Rubens sonstiger Art stimmen, so daß Burckhardt noch zuletzt an Cornelis de Vos gedacht hat. Das frühverstorbene erste Kind dieser Ehe, ein Töchterchen, ist in einem von vorn gemalten Kopf erhalten (Wien, Liechtenstein). Den ältesten Sohn Albert hielt der Erzherzog über der Taufe (1614), der zweite, Nikolas (1618), hatte einen vornehmen spanischen

Herrn zum Paten. Nicht lange nach dem Tode der Mutter hat Rubens beide gemalt, farbig und leuchtend, ganz natürlich in Ausdruck und Haltung, den älteren gereift und klug, er liebte die Bücher und wählte bald einen gelehrten Beruf, den anderen als völliges Kind, das seinen Spielvogel schnurren läßt (Wien, Liechtenstein; Fig. 21; geringe Kopie in Dresden). Rubens Gattin mit den etwas bestimmten, aber einnehmenden Zügen finden wir dann gealtert und mit Anzeichen von Kränklichkeit auf einem Bilde in Petersburg, sitzend in kostbarer farbiger Kleidung mit einem Pfauenfederfächer (Fig. 22). Bald darnach starb sie (1626); aus seinen Briefen wissen wir, wieviel sie ihm gewesen war. Auf diesem Bilde sehen wir rechts ein Stück Barockarchitektur, die Fassade eines Gartenpavillons, es kehrt öfter wieder auf seinen Bildern und hat sich auch in Wirklichkeit erhalten, das letzte Überbleibsel einer beinahe fürstlichen Behausung, die sich der Künstler durch den Umbau eines 1611 erworbenen älteren Wohnwesens eingerichtet hatte. Hier arbeitete er in einem großen Oberlichtsaale fleißig und bald mit vielen Gehilfen, hier empfing er Gäste, umgeben von kostbaren Sammlungen, wie sie wohl kein Künstler wieder zusammengebracht hat: 1618 hatte er von dem englischen Gesandten im Haag, Carleton, Antiken erworben gegen eigne Bilder und eine Zuzahlung von 2000 Gulden, 1627 verkaufte er dem Herzog von Buckingham für 100000 Gulden Plastik und Gemälde, namentlich venezianische, und trotzdem brachte die Versteigerung seines künstlerischen Nachlasses noch 280000 Gulden.*) Er hatte Freude am Leben, und sein Wohlstand mehrte sich schnell; später pflegte er sich einen täglichen Durchschnittsverdienst von hundert Gulden zu rechnen. Im Stalle standen seine Rassepferde, oft eine ganze Anzahl, und wenn er auf seinen Hof hinaustrat, so sah er auf jenen Pavillon und in eine gepflegte Gartenanlage, wo seine Kinder sich mit Jagdhunden vergnügten oder mit seltenem Federvieh. Da konnte einer wohl glücklich sein und schöne Bilder malen! Den Schauplatz zeigt uns ein Münchener Bild aus einem der Jahre nach 1630, denn die Frau des Hauses, die hier lustwandelt in ländlicher Tracht mit dem vlämischen Hut und dem Federfächer, und der ein rotgekleideter Page aufwartet, heißt jetzt Helene Fourment (Fig. 23). Wie traulich und schlicht lebte sichs

*) Um diese Summen zu verstehen, muß man freilich vergessen, daß 1884 210000 Franken für ein einziges Porträt von Frans Hals (Fräulein von Beresteyn) und daß kürzlich für zwei Porträts von van Dyck 485000 Mark bezahlt worden sind, oder daß Rubens Vénus refroidie dem Antwerpener Museum 100000, seine vier Negerköpfe dem Brüsseler 80000 Franken gekostet haben.

dagegen in den früheren Tagen, als noch Isabella mit ihrem Gatten vor der Geißblattlaube saß!

Zu seinen Hauptwerken, den großen religiösen Gemälden, kamen

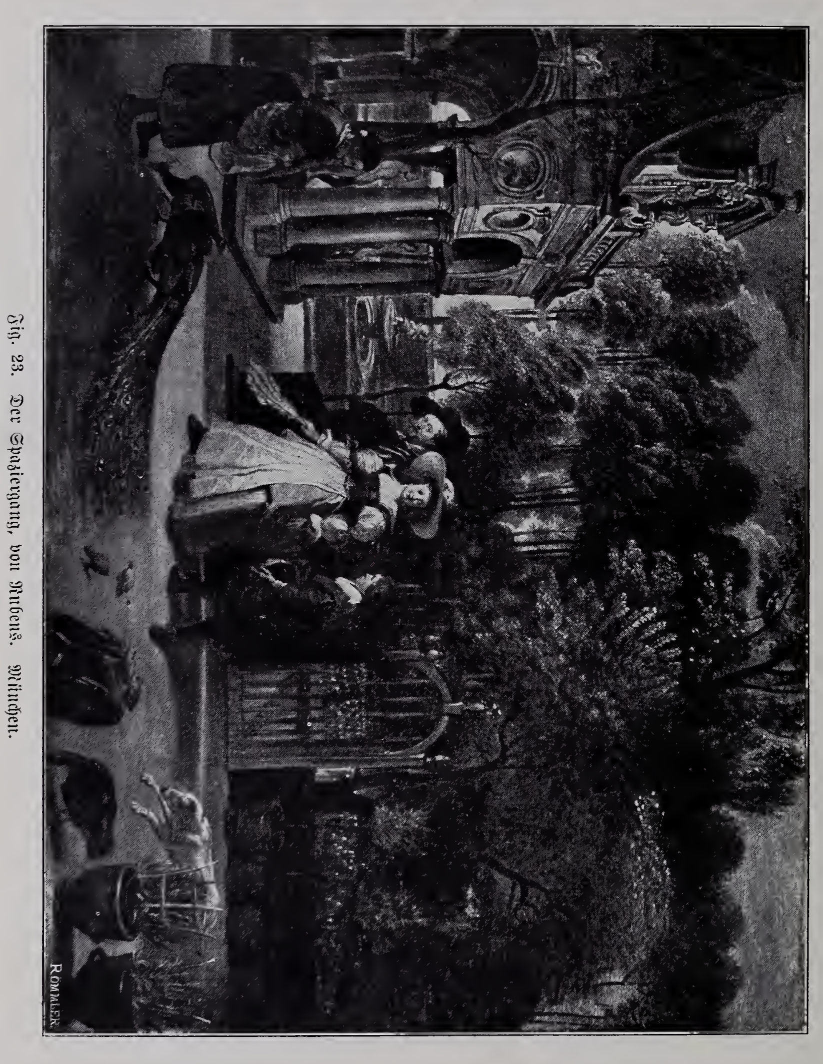


Fig. 23. Der Spaziergang, von Rubens. München.

ihm die Aufträge nicht von den Fürsten, sondern von den Körperschaften der Städte, auch den geistlichen, zunächst seiner Vaterstadt. Daß Antwerpen nicht Rom war mit einer päpstlichen Kurie an der Spitze, ja nicht einmal



Fig. 24. Der h. Ignatius, von Rubens. Wien.

eine Bischofsstadt, mag dem Geiste dieser Kunst zugute gekommen sein. Rubens war soweit ein treuer katholischer Christ, daß ihm seine Bildersprache aus dem Herzen kam; tiefere kirchliche Interessen hatte er aber nicht, denn seine Bildung war humanistisch und überhaupt weltlich, und von den heißen Anregungen der Gegenreformation wird man nicht viel in seiner Kunst spüren. Die umfangreichste Arbeit erhielt er von seinen Freunden, den Jesuiten. Als sie seit 1614 ihre Kirche im italienischen Barock aufführten (sie ist durch einen Brand 1718 bis auf den Chor und seine Seitenkapellen zerstört und dann einfacher wieder hergestellt worden), lieferte er ihnen nicht nur die Pläne der Innendekoration in Marmor und Bronze, deren Wirkung man noch am Hochaltar und an den Wänden der Marienkapelle vor Augen hat, sondern wahrscheinlich noch viel mehr, z. B. die Zeichnung der Fassade. Keiner kannte um diese Zeit im Norden den Barockstil so wie er. Eingehend hatte er früher die Palastarchitektur Genuas studiert, jetzt gab er auch ein Kupferwerk heraus mit dem Anspruch praktischer Anregung für seine nordische Heimat, wie ein kurzes Vorwort sagt (Palazzi di Genova, 1622). Auf seinen Bildern bringt er zwar nicht so reichlich wie Paolo Veronese ausgeführte Architekturen, aber doch vielerlei einzelnes, was dann um so deutlicher wirkt; er hat wie Michelangelo ein Gefühl für die Barockform und bestimmte Absichten, von denen man an großen und kleinen Aufgaben (Ildefonsaltar, Cäcilie in Berlin) etwas empfinden wird. Dann teilt sich wohl auch den menschlichen Gestalten in ihren Formen und Linien soviel mit von den Pomp und der Fülle des Jesuitenstils der Architektur, daß, wenn es nach unseren heutigen Kunstbegriffen überhaupt eine Malerei des Barock geben darf, Rubens als ihr höchster Vertreter gelten muß.

Die Ausschmückung der Jesuitenkirche durch Malerei wurde 1620 in einem Vertrage mit Rubens vereinbart und dabei der Anteil seines Gehilfen van Dyck mit ausbedungen. Die Arbeit war groß: Bilder an der Decke des Hauptschiffs (der Entwurf ist in der Albertina vorhanden) und an den Emporen der Seitenschiffe (36 davon in de Wits Zeichnungen im Musée Plantin in Antwerpen), dazu Altarblätter, die schon vorher besonders vergeben waren. Von diesen sind nur drei gerettet worden (sämtlich in Wien). Vom Hochaltar die beiden Riesenbilder mit den gerade damals kanonisierten Ordensheiligen Franz Xaverius und Ignatius Loyola; jener erweckt Tote, dieser treibt Teufel von Besessenen aus (Fig. 24). Darstellungen von großer Kraft in den Figuren und von einem wahrhaften Pomp des Aufbaues; viele Anklänge an den römischen Raffael, aber keinerlei Nach-

ahmung. Dem Altar einer Seitenkapelle gehörte das dritte an, eine „Himmelfahrt Mariä“, seine schönste, wie er sie unter zehn Kompositionen zu nennen pflegte, von denen die Hälfte zu bedeutenderen Bildern ausgeführt worden ist (Fig. 25). Es handelt sich hierbei nicht um eine Existenzdarstellung, sondern um den bestimmten Moment, den Tizians Assunta ausdrückt, der aber im Norden lange nicht so beliebt war wie etwa die Krönung Mariä. In Italien hatten die Caracci und Guido Reni das Thema wieder aufgenommen, und Rubens mußte es schon vor 1617 auf Befehl des Erzherzogs, der Italien kannte, für den Hochaltar der Brüsseler Karmeliterkirche ausführen (jetzt im Museum). Den ganzen oberen Teil überließ er Cornelis Schut; aus den unteren Gruppen von Aposteln und heiligen Frauen spricht nach Anordnung und Ausdruck die zaghafte Sorgfalt eines Frühbildes. Diese Partie ist auf dem Bilde aus der Jesuitenkirche reicher und freier, zweiteilig, mit Luft dazwischen. Auf der Hochaltartafel der Antwerpener Kathedrale, die trotz ihrer späten Zeit (1626) für eigenhändig gilt, ist die Gruppierung der untern Figuren bei aller Fülle durch Ausnützung der Pläne und durch einzelne Beleuchtungen zu einer noch höheren Wirkung erhoben. In diesen Gruppen, die alle der Mühe wert sind, und den reichlich angebrachten Putten, in denen der Künstler seine Lebensfreude ausklingen lassen konnte, hält seine Assunta wohl einen Vergleich mit der italienischen aus, aber die unthätig auf ihrem Wolkensitze hockende Maria muß ein hartes Angehen für seine Kraft gewesen sein, wie sie es heute für unsere Teilnahme ist. Von den uns bekannten gemalten Assunten der Bolognesen braucht er keine gekannt zu haben — Guido in S. Ambrogio in Genua stellt die Maria ebenfalls sitzend dar — daß aber Rubens sich an keiner Stelle seines langen Weges nach irgend einer Redaktion von ihnen sollte umgesehen haben, ist gar nicht anzunehmen; außerdem hatte er Tizians Vorbild. Warum er diesem auswich, wissen wir nicht; wie weit aber seine Darstellung von der Idee des Gegenstandes abliegt, könnte uns ihr äußerstes Widerspiel zeigen, die Immaculata Murillos.

Stellen wir nun neben das ungünstige Thema, dem er sich mehr um der Besteller willen unterzogen haben mag, ein für seine Kunst wie geschaffenes, das er zwölfmal behandelte, neunmal in großen Altarbildern, die Anbetung der Könige. Das früheste ist ein Breitbild von fünf Metern mit vielen Figuren, äußerst prunkvoll, so daß es manche für das schönste von allen halten, für den Ratssaal von Antwerpen 1609 gemalt; 1612 verschenkte es die Stadt nach Madrid (jetzt im Prado; Fig. 26), dort fügte er bei seinem zweiten Aufenthalte 1628 sein darauf befindliches Porträt, das ihn als



Fig. 25. Himmelfahrt Mariä, von Rubens. Wien.

älteren Mann darstellt, hinzu. Dann folgen Bilder aus Brüsseler Kirchen im Louvre (1612) und im Brüsseler Museum (wenig später), in Petersburg, etwas kleiner, sämtlich mehr hoch als breit und in der üblichen Anordnung der Hauptfiguren, mit allerlei Rubensschen Zuthaten, ländlichem Bauwerk, Zuschauern, Geräten und Tieren, namentlich Hunden. Auf dem letzten dieser Reihe, dem Mittelbild eines Fügelaltars in der Johanniskirche zu Mecheln (1616), ist das alles zu einem noch festeren Gefüge zusammengeschlossen bei noch sorgfältigerer Ausführung: der schwarze König hat das Gesicht von einem der vier Negerköpfe auf der Studie aus Pommersfelden (Brüssel). Wir haben den Eindruck einer endgiltigen Redaktion. Aber acht Jahre später baut er das Ganze vollkommen neu auf zu der viel stärker überhöhten Antwerpener Anbetung von 1624 mit ihren überraschenden Eindrücken (Fig. 27). Spannung in allen Bewegungen und auf allen Gesichtern, von oben her noch einmal kräftig betont durch die von ihren Kameelen herabsehenden Orientalen, lenkt unsern Blick zu der Maria hin. Statt des Negerkönigs steht ein Handelsherr in levantinischer Tracht breit und protzig in der Mitte; sein Urbild, ein kostbares Porträt in ganzer Figur von Rubens Hand, befindet sich in Kassel. Sein grüner Rock, des weißbärtigen Königs Scharlachmantel und Marias Kleid von einem dunkleren Rot bilden einen Dreiklang der herrschenden Farben, sie umgeben das aufleuchtende Weiß der Dalmatika des knieenden Königs. Wir nähern uns hier schon der Zeit, wo Rubens in dem Zufälligen der Komposition seine Symmetrie zu verstecken liebt, damit wir sie suchend und von seinen Formen und Farben geleitet uns zurückgewinnen; kein Maler giebt soviel Anregung und Bewegung wie er auf den Bildern dieser Periode.

Aus demselben Jahre 1624 stammt die für den Bischof von Gent gemalte Bekehrung des Grafen, der dann der heilige Bavo wurde (jetzt in S. Bavo daselbst). Die Komposition ist noch steiler in die Höhe geführt, zwei Szenen liegen übereinander. Unten an einer Treppe verteilt der künftige Heilige im Hauskleide sein Geld an arme Leute, weiter aufwärts wird die Gräfin mit zwei dienenden Frauen sichtbar, und ganz oben am Kirchenportal sehen wir wieder ihn selbst im vollen Waffenschmucke knieend, von seinem Schutzheiligen und dem Bischof empfangen. Bewegung und Schönheit wie bei Paolo Veronese, aber wieviel mehr Kraft! — Auf dem Hauptaltar der Augustinerkirche zu Antwerpen steht das noch höhere „Vierzehnheiligenbild“ von 1628. Es hat in der Farbe verloren, die einst glänzend und reich war. Aber welche Freiheit der Bewegung erfüllt diese Männer



Fig. 26. Anbetung der Könige, von Rubens. Madrid. Nach einer Federzeichnung in der Gazette des Beaux-Arts.



Fig. 27. Anbetung der Könige, von Rubens. Antwerpen.

und Frauen, die unser Auge treppaufwärts führen bis zu der heiligen Familie dort oben, wo das Christkind der Katharina den Ring an den Finger steckt! Diese Madonna des Gnadenbildes, umgeben und angesprochen

von lauter Menschen des Augenblicks, mag ihm eine tröstliche Erquickung gewesen sein nach allen den Marien der Himmelfahrt.

Wir wenden uns nun zurück in die ersten Jahre nach seiner Ankunft aus Italien. Damals hatte er eine ganz andere Ausdrucksweise: fester und kräftiger, mehr plastisch, noch nicht so aufgelockert und fließend; die Farbe voller Nachdruck, aber noch nicht leuchtend wie Blumen im Sonnenschein. Der spätere Stil muß uns ja in der Entwicklung des Malerischen als der höhere gelten, aber der frühere hat doch auch seine besonderen Vorzüge in seinem bestimmten und großen Ausdruck, namentlich wenn es sich um ernste Gegenstände handelt, um Passionsszenen und ähnliches. Wir stellen uns daraus eine zehnjährige Reihe zusammen, die wieder zu den Altarbildern der Jesuitenkirche (um 1620) hinführt.

Die Passion steht bei Rubens im Mittelpunkt seiner religiösen Malerei wie bei keinem Italiener, wie bei Dürer. Was dieser uns nordischen Menschen an Erfindung und in einer älteren Formensprache gegeben, das hat Rubens ausgeführt und, indem er es mit den Empfindungen einer neuen Zeit erfüllte, erst zu seiner vollen und allgemeinen Wirkung gebracht. Denn zu Rubens kommt man leichter als zu Dürer! Oder stören uns vielleicht seine blutreichen Gestalten, vor allem die übergesunden Brabanter Frauen mit den rötlichen Lichtern auf dem vollen Fleisch? Hierüber hat vor Zeiten Goethe mit seinem gar nicht genug zu preisenden historischen Blick berühmte Worte gesprochen, der erste Neuere, der Rubens gerecht geworden ist: „Ich sage euch, es waren seine Weiber u. s. w." (1776), und — so bemerkt schon 1834 Schnaase — wenn das Leidvolle so von innen heraus gesteigert wird, wie bei Rubens in der Passion und den Marthyrien, so würde es ohne ein Gegengewicht an Körperfülle nicht nur unwahr, sondern auch unerträglich häßlich werden. — Der Rubenssche Realismus setzt also, soweit er uns hier angeht, die vlämische Natur in das italienische Formengefüge. So in den zwei großen Flügelaltären mit der Kreuzesaufrichtung und der Abnahme vom Kreuz, die jetzt wie Gegenstücke in der Antwerpener Kathedrale hängen; sie haben aber nicht einmal gleiches Maß. Der größere mit der Kreuzesaufrichtung wurde 1610 für die nicht mehr vorhandene Walpurgiskirche gemalt (Fig. 28). Rubens hatte den Gegenstand schon für eins von den vier Bildern gewählt, die er 1601 in Rom für die Kirche S. Croce malte (jetzt in Grasse), und im Louvre befindet sich noch außerdem eine Zeichnung, etwas geändert gegen das Gemälde und zugleich mit den abgekürzten Hauptbestandteilen der beiden inneren Flügel des Antwerpener Altarwerks verbunden. Auf diesen

sieht man links die Jünger mit den heiligen Frauen und rechts den Transport der beiden Schächer, mit zwei Reitern ganz vorne, wie sie Paolo Veronese als Einfriedigung anzubringen liebte. Auf den äußeren Flügeln stehen Walpurgis und Katharina mit einem männlichen Heiligen, kalte Einzelfiguren im römischen Monumentalstil, dabei in Licht und Fleisch etwas an Caravaggio erinnernd. Für das Hauptbild war Tintorettos Aufrichtung des Schächers in der großen Kreuzigungsdarstellung der Scuola S. Rocco natürlich anregend, aber keineswegs weiterhin vorbildlich (Fig. 29). Das eigentliche Problem, die modellierende Belichtung des langsam und allmählich ansteigenden Christuskörpers entstand bei dem Studium Caravaggios, das ihn lange Zeit nicht losließ. Er konnte beispielsweise dessen Rosenkranzmadonna damals in der Dominikanerkirche sehen, wohin sie eine Gruppe von Künstlern gestiftet hatte (Wien, Liechtenstein; IV, Fig. 39). Licht und Schatten sind auf der Antwerpener Kreuzesaufrichtung überhaupt die entscheidenden Darstellungsmittel, die Farbe wirkt nur mit, und die Wirkung ist so ernst und wuchtig, daß niemand das blumige Kolorit des späteren Rubens hier wünschen möchte.

Die Kreuzabnahme, für die Armbrustschützen, 1612 vollendet, ist um vieles abgeklärter, sanfter, geistiger (Fig. 30). Die Form des Christuskörpers und seine Schiebung, die Gruppierung der übrigen Personen um diese Linien und ihre Verbindung mit dem Geschehenden durch ein leises Pathos, endlich die deutlich mitsprechende Farbe haben Rubens Abnahme vom Kreuz zu dem Typus dieses Vorganges in der Passionsgeschichte gemacht, bei dem wir nun nicht mehr an das Bravourstück Daniels von Volterra denken, sondern höchstens noch an ein Blatt aus Dürers Grüner Passion, dem Rubens hier auffallend nahe kommt. Noch schöner beinahe als die Mitte sind die inneren Flügel, wenigstens der linke: die vlämische Maria wird von Elisabeth empfangen und begrüßt, Josef und Zacharias schütteln sich die Hände, dazwischen vielerlei Intimitäten, ein bellender Hund, ein Mädchen mit einem Korbe auf dem Kopf; unter einem Brückenbogen nach Paolos Art sieht man verschiedenes Federvieh. Rubens hatte diese gelungene Komposition schon vorbereitet durch Bilder, die sich noch in Italien befinden; unsere Abbildung giebt eine in den Hauptbestandteilen entsprechende nach einem Stich (Fig. 31). Der Mann mit dem Esel fehlt auf dem Altarflügel in Antwerpen. Der rechte innere Flügel mit einer ebenso köstlich in Farbe gesetzten „Darstellung im Tempel“ ist feierlicher; unter den Begleitern des Hohenpriesters steht der Bürgermeister Rockox, der diesen Auftrag an seinen Freund vermittelt hat. Auf den äußeren Flügeln sehen wir Christophorus, den Patron der Schützen

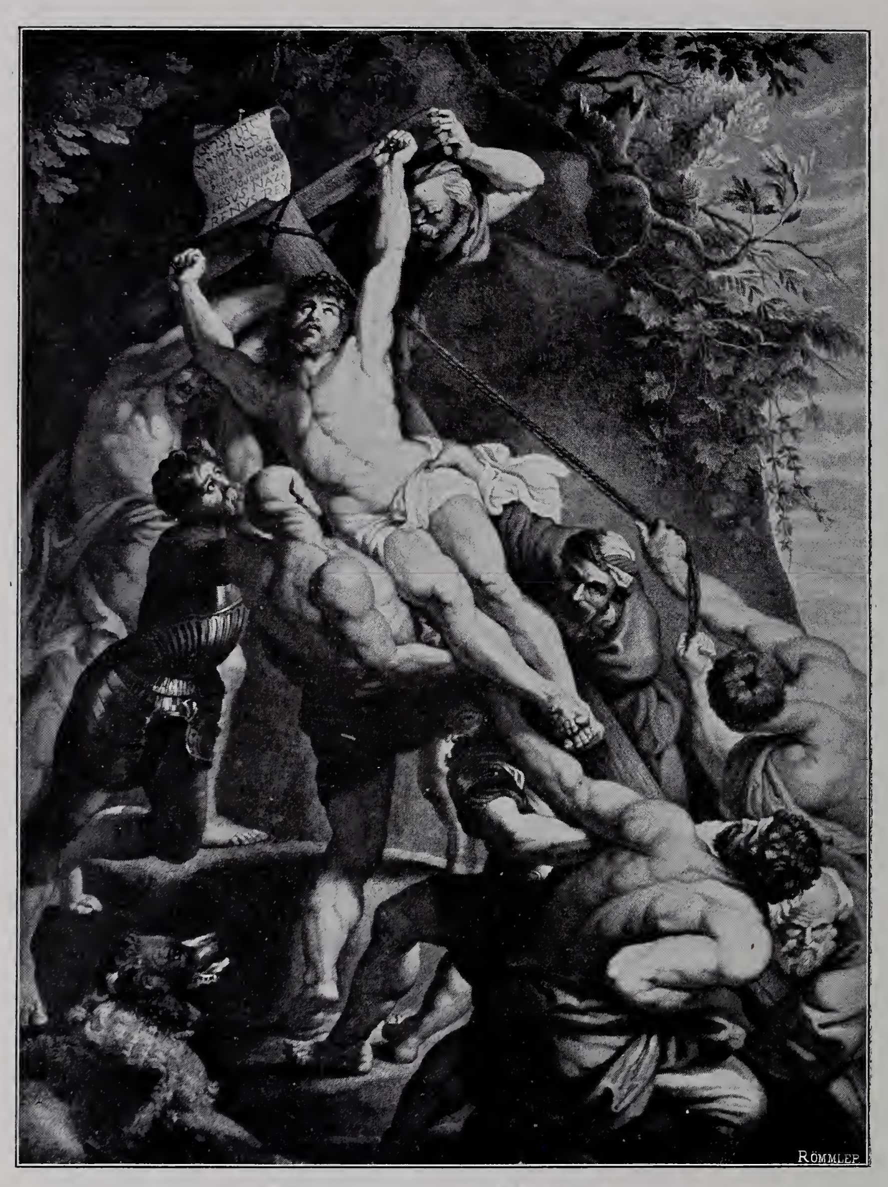


Fig. 28. Kreuzesaufrichtung, von Rubens. Antwerpen, Dom.



Fig. 29. Aufrichtung des Schächers aus Tintorettos Kreuzigung in S. Rocco zu Venedig.

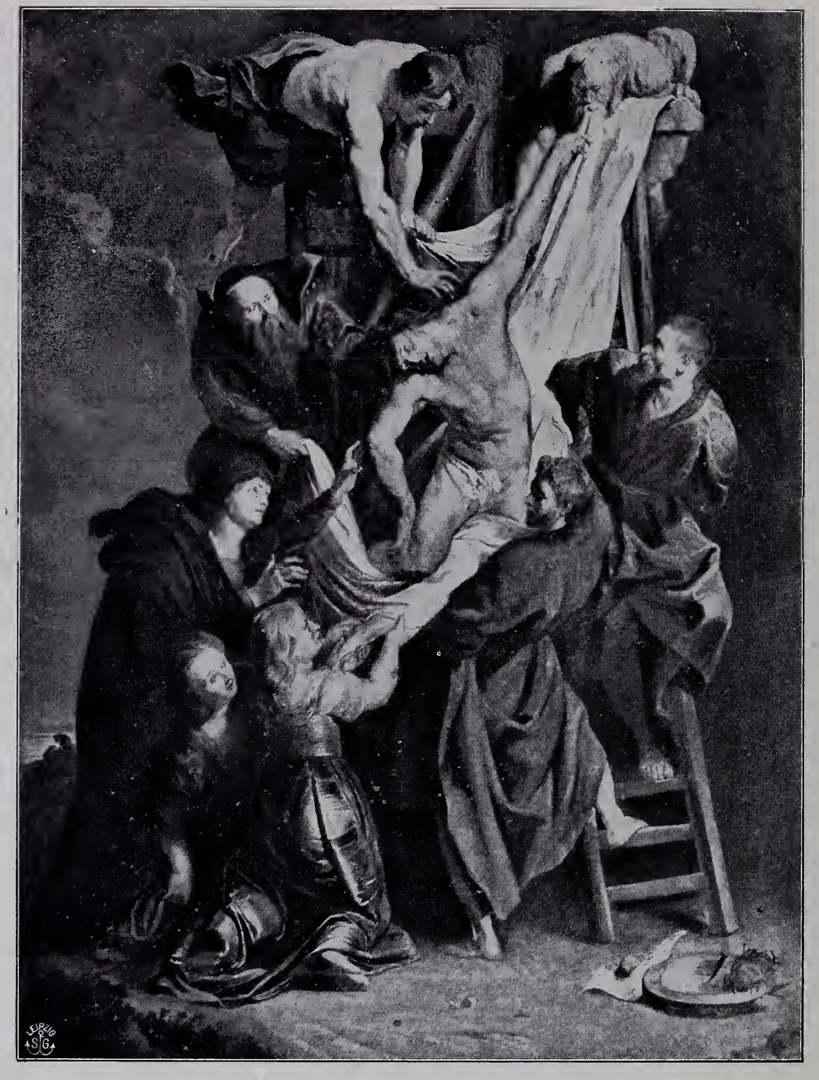


Fig. 30. Kreuzabnahme, von Rubens. Antwerpen, Dom.

(denen zu gefallen der Künstler für jede Szene dieses Altarwerks einen „getragenen Christus" gewählt haben soll); auf einer Skizze (in München) leuchtet der Eremit dem Kinde höchst drastisch ins Gesicht.

Kleinere Bilder, aber noch mit dem vollen Ernst der Auffassung,

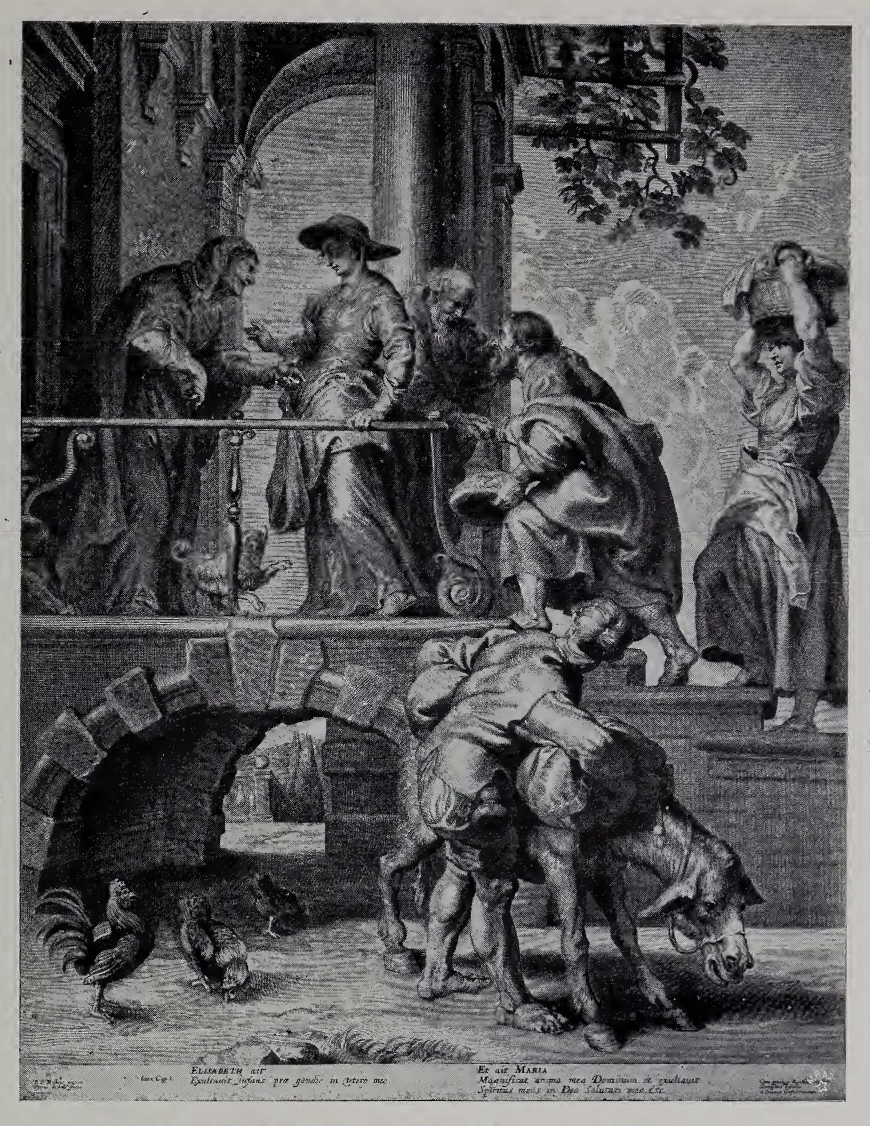


Fig. 31. Heimsuchung Mariä, von Rubens. Kupferstich von Pieter Jode d. j.

sind teils für die Hausandacht, teils als Epitaphien für irgend eine Kirche gemalt worden. Eine „Beweinung Christi“ mit Johannes und den Frauen vor der Felsenhöhle (Antwerpen, Nr. 319; anziehender als das gleich-

zeitige große Kirchenstück in Brüssel, Nr. 408) ist tief empfunden und auch neben der berühmteren Darstellung von van Dyck noch beachtenswert; sie zeigt uns den Christuskörper beinahe von vorn mit heraus gestrecktem, verkürztem rechtem Bein. Auf einem größeren Votivbilde, der „Dreieinigkeit" (Antwerpen, Nr. 314), sehen wir einen ganz ähnlich gehaltenen berühmten Christuskörper, ebenfalls von Rubens eigener Hand, mit ebenso verkürztem linkem Bein. Das sind Erinnerungen an Mantegna. Verkleinert, äußerst



Fig. 32. Beweinung Christi, von Rubens. Wien.

fein ausgeführt, von emailartiger Farbenwirkung findet sich jene „Beweinung" in Wien (von 1614; Fig. 32) und ganz klein, nur mit Maria und Magdalena, skizzenhaft, aber durchaus fertig im Ausdruck, in Berlin. Auf dem Mittelstück eines Epitaphs von 1618 in Antwerpen sehen wir den Christuskörper sitzend auf dem Grabesrande und von einem der vier Trauernden, die hinter ihm stehen, gehalten, virtuos hingeworfen, mit sehr wenig Lokalfarbe, hauptsächlich in Grau und Braun (Fig. 33). Keine ganz frische Empfindung, sondern, wie es scheint, schon etwas von dem matten, weichen Senti=

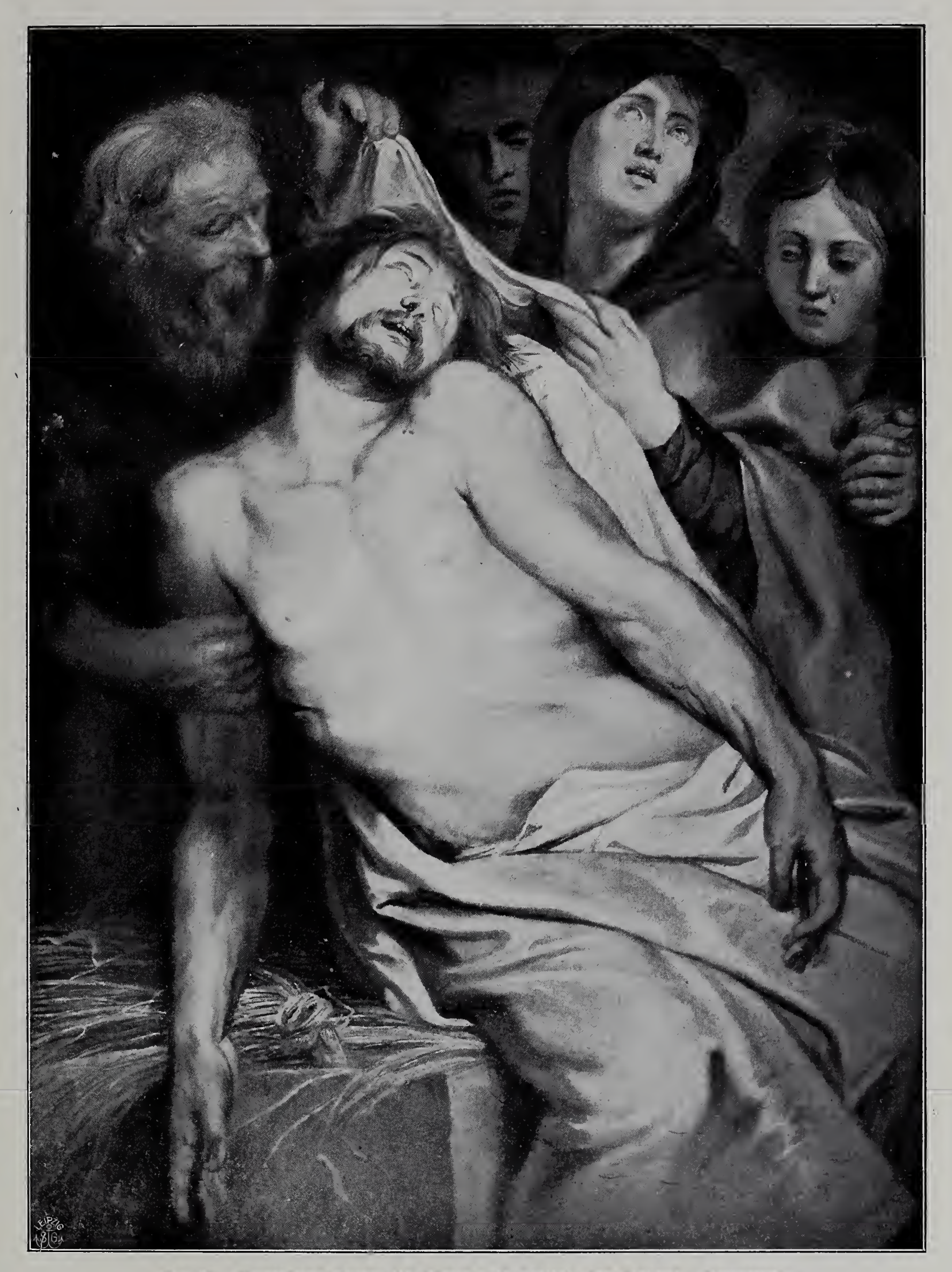


Fig. 33. Beweinung Christi (le Christ à la paille), von Rubens. Antwerpen.

ment van Dycks, dafür aber eine ungeheure Routine. Auf dem Stein hinter dem rechten Arm des Christuskörpers liegt ein Bündel Stroh, vortrefflich gemalt, es hat bezeichnenderweise dem Bilde seinen Namen gegeben: le Christ à la paille. Auf dem Epitaph seines Freundes Rockox (Antwerpen, 1615 vollendet) mußte er Christus mit dem ungläubigen Thomas, Johannes und Petrus darstellen, ein sorgfältig gemachtes, aber langweiliges Halbfigurenbild, nur der Christus hat wirkliche Bravourhände, — zwischen zwei Flügeln mit den frisch gemalten Porträts der Stifter.

Außer auf diesen Epitaphien finden wir bei Rubens die Halbfiguren der Venezianer und Lombarden nicht häufig. Ein feines Stück dieser Art ist ein aufrecht stehender Christus, der nach links gewandt Magdalena und drei sündigen Männern mit milden Gebärden Trost zuspricht (München); das Pathos der Bußfertigen geht ein wenig weit, aber es bleibt wahr und ergreifend, also doch mehr als blühendes Fleisch und Lichtmalerei, worauf manche den Gehalt des Bildes einschränken möchten. Wir begegnen diesem Motiv öfter bei van Dyck, nur mit einer Madonna anstatt des Christus. Auf einem interessanten, früher Rubens zugeschriebenen Altarblatt mit lebensgroßen Figuren (Kassel, Fig. 34) sehen wir vor ihr vier Heilige und drei unserer büßenden Sünder, König David, Magdalena und den verlorenen Sohn. Eine pomphafte Szene in feierlichem Säulenbau, ungemein kräftige Gestalten, sehr viel Farbe. Die dunkle Madonna hat Ähnlichkeit mit Isabella Brant, und das blonde Christkind ist der 1618 geborene Nikolas (ein für Rubens ungewöhnlich individuelles Profilköpfchen des einjährigen mit einem Spielvogel in Berlin, Nr. 763; eine Federzeichnung in der Albertina). Um diese Zeit, 1618 bis 1621, arbeitete van Dyck noch mit seinem ehemaligen Lehrer zusammen unter dessen Namensfirma. Das Kasseler Bild ist gegen 1620 entstanden, es hat innerhalb einer im allgemeinen Rubensschen Formgebung im einzelnen soviel mehr von seinem Schüler, eine große Sorgfalt der Ausführung, die übertriebenen Körperformen, das starkschattige schwere Kolorit mit der branstigen, nicht lichten Fleischfarbe, daß man ihm schon lange daran einen großen Anteil zuschrieb. In Kennerkreisen gilt es aber jetzt mit Recht ganz als sein Werk. Wie dagegen ein um dieselbe Zeit von Rubens erfundenes einfaches Kirchenbild von gedämpfterem Pathos aussieht, zeigt uns die „Auferweckung des Lazarus“ (Berlin, einstmals oben abgerundet; Fig. 35). Christus im roten Mantel über dem weißen Kleide hält fünf Gestalten das Gegengewicht, sein Kopf ist der höchste Punkt im Liniengefüge, er selbst und Lazarus haben das Hauptlicht. Eine wohlüberlegte Komposition. Nun aber,

wie natürlich spricht alles einzelne, die Stellung, die Gesichter, die Hände! Wir stehen hier, darf man vielleicht sagen, vor einem ins Nordische über-



Fig. 34. Maria als Zuflucht der Sünder, von van Dyck. Kassel.

setzten Tizian. Wie sich dazu die Formenkunst des reinen Romanismus verhält, lehrt die „Auferweckung" des Sebastiano del Piombo (II, Fig. 349). Wenn Rubens Bild nicht von ihm selbst, sondern, wie man jetzt meint, von

van Dyck ausgeführt sein sollte, so ist doch unter der Hand des Schülers von dessen Geiste nichts für uns sichtbar; diesen milden und männlichen



Fig. 35. Auferweckung des Lazarus, von Rubens. Berlin.

Ernst und die tiefe, aber gehaltene Gefühlserregung konnte van Dyck sich und seinen Werken nicht geben.

Wie Fanfarengeschmetter empfängt uns nun der coup de lance, beinahe

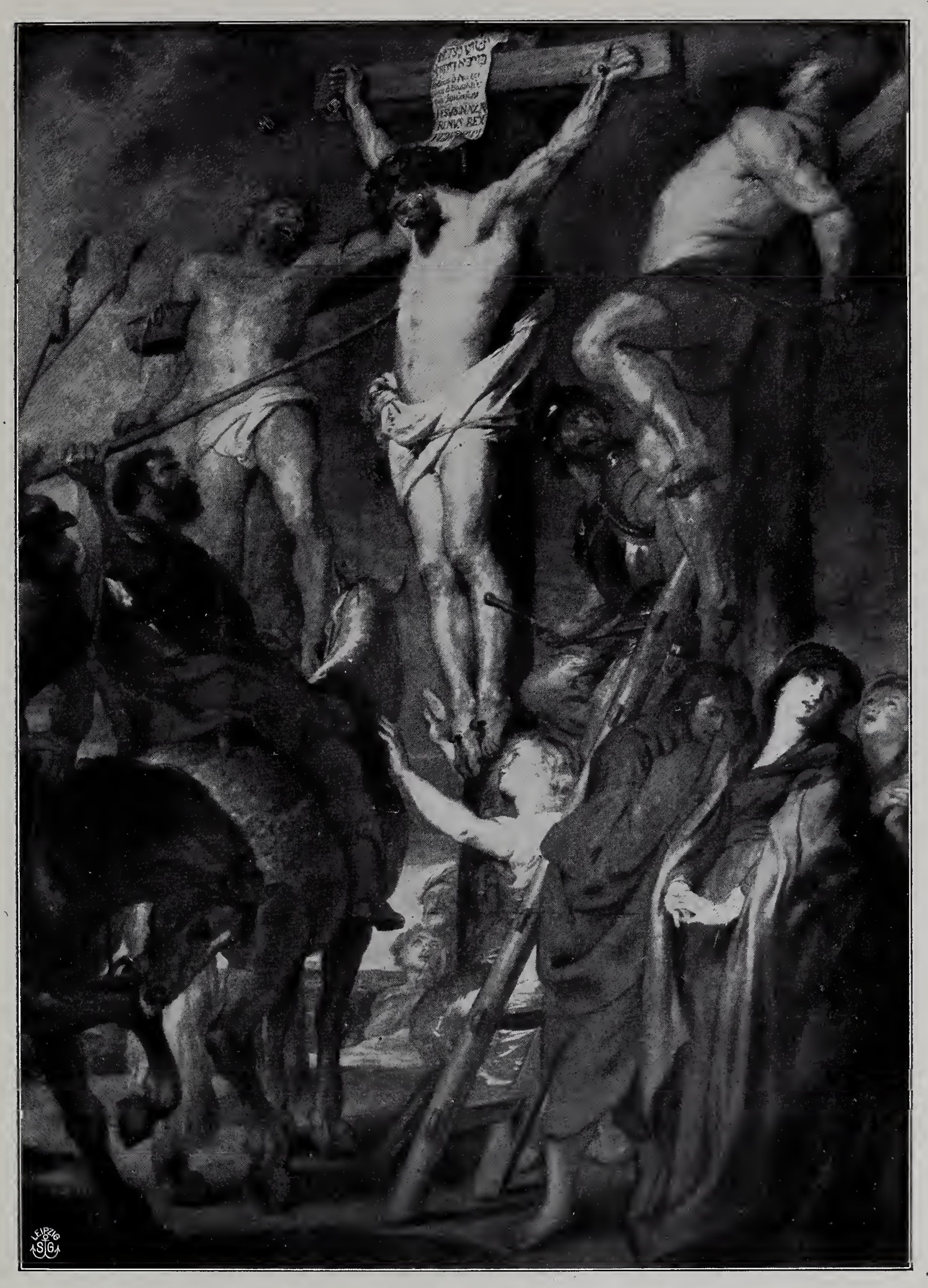


Fig. 36. Kreuzigung (le coup de lance), von Rubens. Antwerpen.

doppelt so groß, 1620, also etwa um dieselbe Zeit für Rockox gemalt (Antwerpen; Fig. 36). Dem Motiv, nach dem das Bild seinen Namen bekommen hat, wendet sich die blonde Magdalena mit unwillkürlichen Handbewegungen entgegen, im gelben Seidenkleid, das unter soviel rauschenden Farben noch glänzt und zwischen den Leitersprossen hindurch weithin leuchtet; schon auf der Kreuzabnahme war Magdalenas Figur mit Vorliebe behandelt, hier aber ist sie das eigentliche malerische Hauptmotiv geworden. Nun haben wir weiter lauter heftige Accente. Drei mächtige Körper, die äußeren zwei noch in starker Bewegung, an diagonal gestellten Kreuzen, dazu neun handelnde, trauernde, zuschauende Personen, in Größenverhältnissen, wie sie uns von einem wirklichen Standpunkte aus gar nicht erscheinen könnten. Sie lassen es zu keinem gesammelten Eindruck kommen. Solange das Bild über dem Hochaltar der Franziskanerkirche hing, mochte sich kaum jemand zur Nachrechnung der Perspektive veranlaßt fühlen. Jetzt zerstreut sich das Ganze in einzelne Anblicke: sehr viel Bewegung, Gegensätze von Weichheit und Stärke, auch Unterschiede im Grad der Ausführung. Vielfach werden wir an van Dyck erinnert, dessen Beteiligung hier überliefert ist. Wieviel Tage konnte wohl Rubens einem einzigen derartigen Bilde gönnen? Wir befinden uns ja nun wieder der Zeit nach in der Nähe der großen Altartafeln für die Jesuitenkirche. Aus dem Jahre 1619 haben wir außerdem noch eine schon wegen ihres für Rubens ungewöhnlichen Farbentons früher erwähnte Kommunion des h. Franz in Antwerpen (IV, S. 202). Äußerlich der Darstellung von Agostino Caracci einigermaßen ähnlich, in den Figuren aber derjenigen Domenichinos noch näher kommend, ist sie doch von beiden, die Rubens im Original nicht gekannt haben kann, gründlich verschieden: sein Heiliger ist stark impulsiv und durchaus die Hauptperson, bei den Italienern überwiegt das Gebaren der anderen und das Gepränge. Also wiederum eine reife Leistung neben vielen anderen großen Bildern eines kurzen Zeitraums, dessen Ertrag wir uns hier zufällig einmal vergegenwärtigen. In Wirklichkeit war für Rubens jedes Jahr gleich arbeitsreich.

In diesen Jahren vor 1620 kamen ihm Aufträge aus Süddeutschland auf eine ganze Reihe von Kirchenbildern, die sich jetzt alle in der Münchener Pinakothek befinden, und nun erhielt er auch ein Thema, durch dessen Behandlung er für uns in die Nähe Michelangelos tritt. Diesem gefährlichen Vorbilde waren viele seiner vlämischen Vorgänger mit ihrer schwächeren Individualität erlegen; sie hatten sich großen Ruhm erworben durch eine falsche Art der Nachahmung, dafür aber ihre Eigenart an die fremde Form ver=



Fig. 37. Der Höllensturz (Teilstück), von Rubens. München.

loren. Daß es ihm ebenso gehen könnte, war nicht mehr zu befürchten; die Erinnerung an Michelangelo war alt, vor mehr als zehn Jahren hatte er das Wandfresko mit dem Jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle einmal vor Augen gehabt. Dem Grafen zu Pfalz-Neuburg lieferte er 1618 für die eine Jesuitenkirche in Neuburg das „große“ Jüngste Gericht in überlebensgroßen Figuren (Nr. 735, eine verkleinerte Kopie in Dresden) und gleich darnach für die andere mit drei weiteren Altarblättern einen „Sturz der bösen Engel durch Michael“ (Nr. 736), alles der Hauptsache nach Werkstattarbeiten, wie eine ähnlich gehaltene Darstellung des Apokalyptischen Weibes für den Freisinger Dom (Nr. 739). Keines dieser Bilder befriedigt uns heute, und ihm selbst ging es nicht anders. Er nahm seine Arbeit von neuem vor, und wenn sie ihm auch nicht in die Seele schnitt, wie Michelangelo, zu einer künstlerischen Abrechnung mit diesem mußte es gleichwohl kommen, und in sie mochten dann auch wohl noch Nachbilder und Schatten hineinspielen von einem anderen Riesengemälde. Gleich nach Michelangelo hatte nämlich Tintoretto im Chor von S. Maria dell' Orto auf seine Weise die letzten Dinge gegeben, mit aufgedunsenen, taumelnden Gestalten. Aber ein Sucher und Grübler wie Lionardo und Dürer war Rubens nicht. Er malte nun für sich eigenhändig in kleinen Figuren zuerst nur eine Hälfte des Jüngsten Gerichts, die, wo die Erzengel von oben aus dem Lichte des Himmels hervorstürmen und die Verdammten in die dunkeln Tiefen werfen zu den Teufeln, die sie gierig ergreifen, und er legte in diesen „Höllensturz“ (Nr. 737; Fig. 37) außer den Bewegungen und der Kraft Michelangelos und der Wirkung eines augenblicklichen Schreckens noch Eindrücke von Licht und Raum, von Entfernung und bodenloser Finsternis. Dann aber zeigt mit noch kleiner gehaltenen Figuren das „kleine“ Jüngste Gericht (Nr. 738; Fig. 38), wie er das Ganze auffaßte und wie er bei einer Ausführung im großen auf uns zu wirken sich vorgesetzt hatte. Licht und Schatten und Raumtiefe und eine Menge einzelner malerischer Reize hatte er vor Michelangelo voraus. Sein Christus bedeutet an sich und im Zusammenhange des Ganzen mehr, die Gesichter sagen uns mehr und die Körper mit ihren Bewegungen nicht weniger, und aus ihrem Leben spricht ein neues Formgefühl. Rubens ist hier nicht nur Michelangelo gegenüber der größere Maler, sondern auch der Urheber eines neuen Stils. Denken wir uns sein Bild umrahmt von der ausladenden Plastik eines üppigen Barockaltars in einer Jesuitenkirche, dahin gehört es, wo man die rauschenden Accorde zu schätzen weiß; für die Betrachtung, die nur Ernst und Wahrheit



1. Fig. 38. Das kleine Jüngste Gericht (oben und rechts fehlt ein Stück), von Rubens. München.

sucht, für die schlichte Andacht hat es zuviel Schwingungen, es ist ein echtes Barockgemälde.

Wenn wir von den Kirchentafeln absehen, so hat Rubens die biblische Geschichte nicht sehr häufig behandelt; er war kein Poet, der sich wie Rembrandt ganz in das Alte Testament hineingelebt hätte, und er war auch nicht von einer calvinistischen Gemeinde umgeben, die diese Welt liebte. Bisweilen mag der Zufall einer Bestellung ihm einen günstigen Gegenstand zugetragen haben. Gut und glücklich für seine Art ist ein kleines Breitbild von 1625, Loths Flucht im Louvre (Fig. 39; das Gegenstück, eine Verstoßung Hagars in Petersburg) in allen seinen Figuren, der zögernden Matrone, der stattlichen Tochter mit den Zügen der Isabella Brant und den drängenden Engeln, — und dabei wieder ein echtes Barockbild nicht bloß wegen der gemalten Architektur. Das Gegenteil von dieser Stileinheit haben wir in dem Bethlehemitischen Kindermord (München), wo die große römische Gebärde mit der vlämischen Bauernwildheit eine unvollkommene Mischung hat eingehen müssen. Manchmal interessierte ihn auch ein Stoff nur als Gelegenheit, Kraft oder Weiblichkeit und Nacktes zu zeigen: „Simson an Delilas Lager überwältigt" (München), eine Athletengeschichte, in der auch von Herkules gehandelt sein könnte, oder „Bathseba am Springbrunnen" (Dresden) vor Davids Barockpalast sitzend, ein schwarzer Page bringt ihr den Liebesbrief, farbenreich und spät. In einer gleich prächtigen Barockeinrichtung zum teil mit denselben Ausstattungsstücken sitzt „Susanna" nackt, vom Rücken her gesehen. Daß sie es ist, verraten uns nur die beiden Alten (München; Fig. 40). Sie gleicht ganz der „Antiope" eines Antwerpener Bildes von 1614, der zusammengeduckten Vénus refroidie, auf die ein bockbeiniger Jupiter grinsend niedersieht.

Das weltlich gemeinte Genrebild mit heiligen Figuren, das sich auch allenfalls noch für die Hausandacht schickt, finden wir bei Rubens nicht zu häufig; es ist die Hauptstärke van Dycks. Schon 1620, ehe er noch in Italien gewesen war, schätzte man diesen nahe an Rubens, und die mit Zahlen rechnenden Kunstliebhaber versprachen sich von ihm Großes. Möglich wäre, daß nicht bloß eigene Neigung, sondern auch die Meinung seiner Auftraggeber Rubens auf den ernsten Stil seiner großen Bilder allmählich festlegte. Aber er verstand sich auch vortrefflich auf das Kleine. Die „Madonna mit dem Papagei" (Antwerpen; Fig. 41) schenkte er 1631 der Lukasgilde, als sie ihn zu ihrem Vorsteher gewählt hatte; es war ein älteres Bild, das er selbst also für etwas sehr Gutes gehalten haben muß, schwerlich viel später als 1612, denn man spürt noch die Nähe Italiens. Die Ge-



Fig. 39. Loths Flucht, von Rubens. Louvre.

sichter sagen selbst für Rubens, der kein Physiognomiker ist, merkwürdig wenig: der flachsköpfige Jesus, die brünette Maria (nicht Isabella Brant) im roten Kleide und hinten im Schatten in seinem tiefbräunlich gelben Mantel der fließend gemalte Josef, dem man schon öfter begegnet zu sein meint; aber über dem Ganzen liegt ein Hauch von Behaglichkeit und Feinheit, etwas noch Weicheres, als uns Tizian und selbst Palma Vecchio auf ähnlichen Breitbildern zu geben pflegen. Die Madonna mit dem Papagei steht dem Typus der „Ruhe auf der Flucht" nahe. Eine solche haben wir



Fig. 40. Susanna, von Rubens. München.

von Rubens aus etwas späterer Zeit in einem kräftigen Holzschnitt von Jegher (Fig. 42). Josef hat sich zur Ruhe gelegt an einem Waldrand mit den bekannten Linien der Rubensschen Landschaftshintergründe, während drei Putten zu der unter einem Baume sitzenden Madonna ein Lamm hinzuzerren bemüht sind. Solche „heilige Kinder" schweben auch geflügelt zu zweien oder dreien über den Hauptfiguren seiner Gemälde, wie bei Tizian und den Italienern, die ihm folgten, oder bei Murillo. Um einen Blumenkranz mit einer Madonna sind sie gruppiert beinahe wie die Zierstücke eines Barockrahmens (München Nr. 729; Fig. 43). Auf Bildern für sich als handelnde

Figuren spielen sie mit dem zartblonden Christkind und Johannes unter Blumen und Früchten (Wien, Nr. 1159, Berlin Nr. 779, nicht eigenhändig), oder sie tragen in größerer Anzahl einen schweren Kranz (München, Nr. 728;



Fig. 41. Madonna mit dem Papagei, von Rubens. Antwerpen.

Fig. 44, Kopfstück über dem Inhaltsverzeichnis). Hier sind sie ungeflügelt, also profan und nicht einmal mythologisch gedacht; ohne irgendwie zu antikisieren sind sie im Geiste der alexandrinischen Genreplastik erfunden, malerisch und ganz modern.

Als Rubens zum zweitenmale nach Madrid gekommen war, 1628, kopierte er dort Tizians Venusfest (II, Fig. 371) und daraus ging dann sein



Fig. 42. Ruhe auf der Flucht, von Rubens. Holzschnitt von Tegher.

eignes in Wien befindliches Bild hervor (Fig. 45). Das Venusfest gehört zu den drei Mythologien, die einst Tizian für Alfons I. von Ferrara ge=

malt hatte und die ihn in dieser Gattung zuerst auf seiner Höhe zeigen; sie haben mehr und kleinere Figuren und mehr Feuer als die späteren. Zwei hatte Philipp IV. nicht lange vor Rubens Ankunft von dem Kardinal Ludovisi geschenkt bekommen, das dritte Bild, Bacchus und Ariadne in London, befand sich zwar noch im Besitz der längst aus Ferrara vertriebenen Este, es war aber nicht öffentlich aufgestellt und aller Wahrscheinlichkeit nach



Fig. 43. Madonna im Blumenkranz, von Rubens, der Kranz von Sammetbrueghel. München.

für Rubens während der Jahre seines italienischen Aufenthalts ebensowenig sichtbar wie jene andern zwei, die er erst in Spanien kennen lernte. Seine eigenen Bacchanalien mit großen Figuren haben nun auch in der That durchaus nichts von Tizian an sich, sie erinnern in der Auffassung und in der allgemeinen Formgebung an Mantegna und dessen Kupferstiche und an Giulio Romano, vor dessen Gestalten sie aber ein wirkliches Leben voraus haben, das Giulio nie erreicht. Rubens, mit dem es an allgemein menschlicher Bildung



Fig. 45. Das Venusfest, von Rubens. Wien.

nicht sehr viele seiner Zeitgenossen aufnehmen konnten, liebte das Altertum mit der Richtung auf das Ganze, die uns auch bei Raffael begegnet. Er liest nicht bloß klassische Autoren, die ihm Anregung zu Bildern geben können, sondern er teilt auch das Interesse seiner gelehrten Freunde an neugefundenen Texten und spricht voller Bewunderung von griechischen Inschriften des Grafen Arundel, die doch nichts von Kunst enthielten, sondern nur von Staatsverträgen handelten; er nimmt es Selden übel, daß er sich in die Politik mischt, anstatt diese herrlichen Sachen herauszugeben. Die antiken Kunstwerke kannte er wohl vollständiger als irgend einer zu seiner Zeit, und was er einmal mit Teilnahme angesehen hatte, wußte er noch nach Jahren aus seiner Erinnerung heraus deutlich und richtig zu beschreiben. Mit dieser Liebe zum Altertum im Herzen ist er doch kein Poussin geworden. Als ihm Junius, der pfälzische Hausgelehrte des Grafen Arundel, sein Werk de pictura veterum überschickt, bekennt er freimütig in einem äußerst fein abgefaßten Dankbriefe, wieviel mehr Freude ihm jemand durch ein ähnliches Buch über die Malerei der Italiener gemacht haben würde, denn von den italienischen Bildern könne man sagen: das sind sie, und dann müsse man in seinen Ausdrücken individuell werden, von der Malerei der Alten aber hätten wir nicht viel mehr als Traumgebilde. An Skulpturen war freilich damals außer dem erst ganz zuletzt entdeckten „reinen“ Griechisch so ziemlich alles vorhanden, was einen Künstler anziehen konnte, und mancher war vor und nach Rubens zum Maler der Plastik geworden. Er kannte diese Gefahr ganz genau. Als Erscheinung ihrer Zeit stellt er die antike Plastik hoch über alles Moderne, aber ihre bestimmte Zeichnung, ihre übertriebene Muskelbildung und ihr scharfer Ausdruck in einem harten Stoffe, alles das müßte jeder nachahmenden Malerei verderblich werden. Nur der Maler könne mit Nutzen antike Statuen studieren, der sich über alle Unterschiede der beiden Künste klar geworden sei. Dieser Theorie hält die Erscheinung der Rubensschen Malerei stand. Er will vielfach Antikes zeigen, schon sein Barock führt ja antike Elemente in Menge mit sich, und er wiederholt nicht nur im dekorativen Beiwerk, sondern auch in einzelnen Hauptfiguren antike Erfindungen, aber das Altertum wird niemals für den geistigen Eindruck des Ganzen bestimmend, und wir haben in seiner Entwicklung keine antikisierende Periode wie bei dem späteren Raffael und seinen letzten Schülern. Dem antiken Motiv gegenüber macht sich immer ein starker Rubensscher Lebensgehalt geltend, so daß unser letzter Eindruck nie an einer antiken Äußerlichkeit hängen bleiben wird. In den Körpern seiner Bacchanalien steht er so=

gar seinem Landsmann Jordaens nahe, aber nur äußerlich, denn er hat Bewegung, und dieser nicht.

Diese Reihe beginnt mit einer guten, frühen bacchantischen Szene, wohl noch aus der italienischen Zeit, einem „trunkenen Herkules", der unter bockbeinigen Satyrn und Weibern in Lebensgröße ganz von vorn auf uns zu taumelt (Dresden). Ihr Hauptstück ist der bacchische Zug aus Blenheim in Berlin (Fig. 46), in dem man die Gesichter Isabellas und ihrer zwei Söhne



Fig. 46. Bacchischer Zug, von Rubens. Berlin.

zu erkennen meint; es ist die Zeit, wo van Dyck bei ihm arbeitete, um 1620, der demnach auch hier die Ausführung auf sich genommen hätte. An diese Darstellung schließen sich ähnliche an, in München („der trunkene Silen", Nr. 754, zum teil mit denselben Figuren) in Petersburg und London. Für einen Jagdliebhaber war ein anderes großes Bild bestimmt, Diana mit Hunden und drei Begleiterinnen, die von zwei Satyrn angefallen werden (Kassel, Nr. 85). Die Satyrn sind wie damals gewöhnlich bockbeinig gebildet, von



Fig. 47. Schlafende Waldnymphen, von Rubens, die Landschaft von Sammetbrueghel. München.

Denkmälerstudien oder einer beabsichtigten italienischen Haltung ist nichts zu bemerken.

Gewöhnlich haben diese Bilder erheblich kleinere Figuren, weil nicht jeder Privatmann den Raum eines italienischen Palastes hatte; Rubens arbeitete sie aber auch auf Vorrat zu seinem Vergnügen und nicht bloß auf Bestellung, und was er in dieser Art malte, hat meistens kleineres Format. Auf der kleinsten und zugleich schönsten Darstellung der „Befreiung der Andromeda" (in Berlin, Nr. 785 gegen 1616) sehen wir ein derbes vlämisches Schimmelpferd und ein unedles Weib von schwammiger Bildung, aber einem unsagbaren Schimmer des vom Lichte geweckten Hautlebens. Das Einzige, was uns an Tizian erinnern könnte, sind fünf Amoretten, die aber nicht bloß sinnen oder spielen, sondern thätig eingreifen. — Kallisto an einem Waldsaum sitzend, von Diana, in die sich Jupiter verwandelt hat, umworben und umschmeichelt (Kassel) ist ein zartes, eigenhändiges, frühes Bild von 1613, von einer ungewöhnlichen Zurückhaltung des Affekts und in den Beinen der Kallisto ganz ohne Schatten modelliert, italienisch der Richtung nach, aber nicht gerade an Tizian erinnernd. Später und ganz von Rubens eigner Art ist ein athletischer weißbärtiger Boreas, der Oreithyia in die Luft empor trägt, unterhalb der Gruppe schweben drei Flügelputten (Wien, Akademie). Auch die Kekropstöchter mit dem kleinen Erichthonios (Wien, Liechtenstein) haben nichts von Tizian. Die ruhende Venus der Venezianer würden wir bei ihm vergebens suchen. Finden wir aber einmal drei nackte Geschöpfe von den feinsten Formen ebenso reizvoll wie unschicklich hingestreckt — die „schlafende Diana" in einer von dem Sammetbrueghel gemalten Waldlandschaft mit totem Wild, in München — und sehen wir sie auf ihre Herkunft an, so wird uns eher der Gedanke an Correggio kommen als an Tizian (Fig. 47).

Es giebt aber doch eine Klasse von Bildern, aus denen uns Tizian anspricht, nicht durch bestimmte Stoffe oder einzelne Formen, sondern durch den Ausdruck der Landschaft und durch die Art, wie in diese die Figuren gesetzt sind. Dann vernehmen wir einen Ton, der abweicht von dem Klang der rauschenden Bacchanalien, der Tizian mit Giorgione gemeinsam ist und der sich ganz anderen Gegenständen mitteilen kann. Hierher gehört das späte in drei Stufen bekannte Parisurteil. Zuerst in einem Werkstattbilde in Dresden um 1625 ist die Zahl der Putten und die der Dämonen in der Luft größer, dann um 1636 verringert sie sich bei sehr viel besserer Ausführung und größerem Format (London), den Apfel hält beidemale nicht

Merkur, sondern Paris. Endlich wird das Ganze noch einmal in den Einzelheiten vereinfacht und auf eine größer wirkende Erscheinung gebracht (Prado, 1639 vollendet; Fig. 48), es ist von der Gegenseite komponiert und leuchtet golden in der Farbe, wie die etwa gleichzeitige große Einzelfigur der Andromeda in Berlin (Nr. 776 C aus Blenheim). — Dem Eindruck nach verwandt ist die ebenfalls späte Atalante, der Meleager den Eberkopf auf den Schoß legt, dabei Jagdhunde, ein Flügelputto und in der Luft Dämonen (am besten in München). Sonst haben etwa noch von den kleinen mythologischen Bildern dieser ganz malerischen Auffassung die drei Grazien in Madrid jenen Tizianischen Nachklang in der umgebenden Szenerie, einer Brunnenskulptur unter Baumzweigen, in denen Blumen und farbige Stoffe hängen, mit dem Blick in eine Landschaft. Auch eine Befreiung der Andromeda mußte er lange nach der frühsten Darstellung (S. 78) noch einmal malen, für Madrid (Prado, Nr. 1584); der König bestellte sie 1636. Hier ist die Andromeda in ihrer Haltung nach der Minerva der zwei älteren Parisurteile (London und Dresden) genommen, nur hat sie Helene Fourments Züge, und es scheint, daß dafür die bereits erwähnte ganz eigenhändige Berliner Andromeda (Nr. 776 C) nur als Vorstudie gemacht worden ist (Bode).

Die Anregung zu solchen Bildern nahm Rubens gewöhnlich aus Ovid, der ihm vertraut war. Nach Spanien lieferte er 1638 einen ganzen Cyklus von Metamorphosenbildern, die zugleich mit scherzhaften Tierszenen von Snyders Hand ein Zimmer des Jagdschlosses in El Pardo zu schmücken bestimmt waren. Massenarbeit, wie er sie liebte, geht also neben der feineren Anwendung her, die sich in einzelnen Galeriebildern ausdrückt: Philemon und Baucis, wie sie Jupiter und Merkur bewirten, und als Staffage in einer Landschaft mit der phrygischen Flut (Wien) sind ebenfalls aus den Metamorphosen genommen.

Auf anderen Bildern scheint die Mythologie hauptsächlich um der Tiere willen gewählt zu sein, und dann sieht man zugleich, daß Rubens auch Empfindung hatte für die Eindrücke eines großen Wassers. Vier Flußmänner als Vertreter der Weltteile haben sich mit ihren Frauen im Kreise gelagert unter einem Segel (Wien; Fig. 49; das große Bild ist mindestens oben beschnitten und hat darum wenig Luft). Keiner vor Rubens hat eine solche Tigerin gemalt und ein solches Krokodil, die gegeneinander die Zähne fletschen, indessen nackte Putten mit ihnen spielen dürfen. Antike Reliefs und Statuen hatten ihm in Rom ähnliches gezeigt, er erst belebte es, seine Motive sind neu und die Erscheinung ganz modern. — Schirmartig breitet sich



Fig. 48. Das Urteil des Paris, von Rubens. Madrid.

ein solches Segel auf einem anderen Riesenbilde aus über „Neptun mit Amphitrite“ oder vielleicht auch seiner Geliebten Libye und weiterem Gefolge

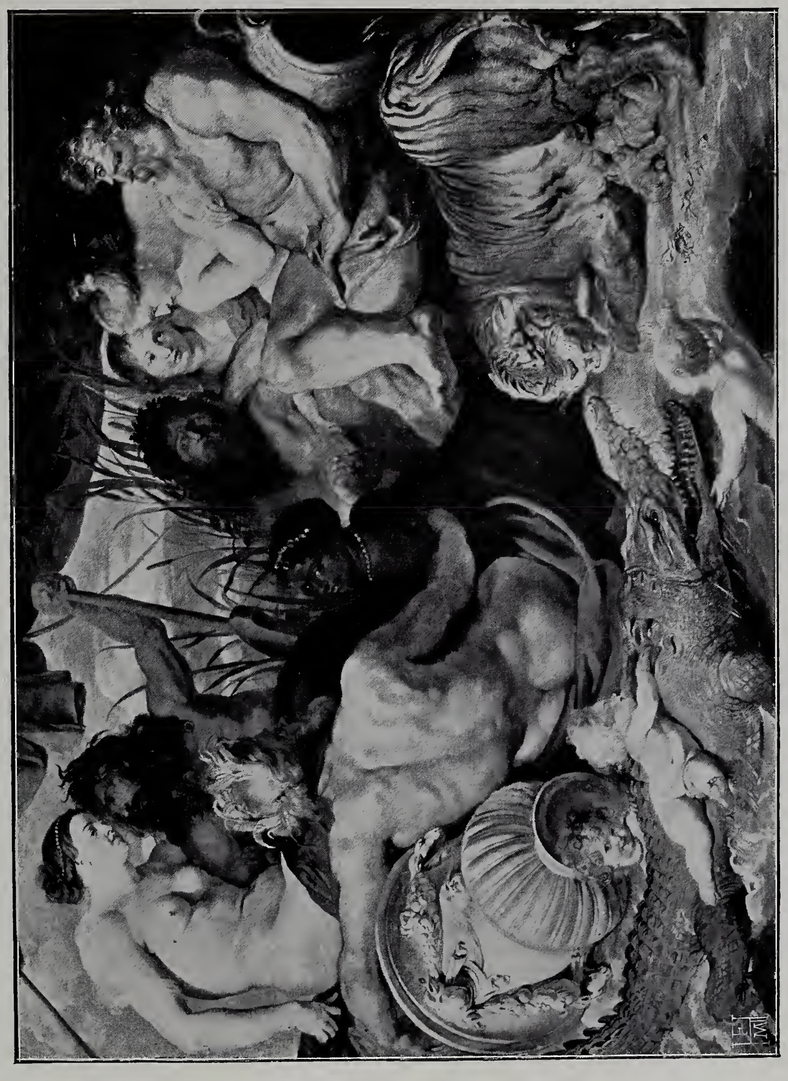


Fig. 49. Die vier Weltteile. Wien.

von Meermenschen und fremden Tieren (Berlin, früher Wien, Schönborn). Den mythologischen Sinn und seine vielleicht allegorische Spitze können

wir nicht mehr erraten. Es ist kühlfarbig, weniger frei als das Wiener Bild, erheblich früher — etwa 1612 — und vielfach angezweifelt. Wüßte man dann nur einen zu nennen, der es geschaffen haben könnte! Der jüngere Teniers hat die mittlere Gruppe auf einem nun ebenfalls in Berlin befindlichen kleinen Bilde verwendet. — Auf einem Gemälde in Petersburg sehen wir Rhea mit wilden Tieren des Waldes.

Der Münchener Leukippidenraub (Fig. 50) ist zunächst den Frauenkörpern zuliebe gemalt worden; was der eine verbirgt, zeigt der andere, zu solcher Gegenüberstellung konnte Tintoretto anregen. Sodann um der Pferde willen; das eine greift wild aus, das andere fühlt und empfindet mit der lebendigen Last, die ihm aufgeladen wird. Und nun bilden diese sechs Wesen ungerechnet zwei Amoretten in ihrer Verschlingung eine so kunstvolle Figur nach Linien und nach Licht- und Schattenverteilung, und diese wieder ist raumfüllend so passend und fein, wie ein Juwel in seine Fassung, in etwas Landschaft und Himmel gesetzt, daß man wohl thun wird, sich den Eindruck dieser Kunstdichtung nicht durch Wirklichkeitsbedenken zu stören. Ganz anders wirkt die Amazonenschlacht (um 1618, München; Fig. 51), schon weil sie für die Figurenzahl und die ungeheure Menge der dargestellten Bewegung doch nur ein recht kleines Bild und alles Einzelne nur skizziert ist, so daß dem Betrachtenden die Weiterführung überlassen bleibt, die ihn bald für den Gegenstand gewinnen wird. Antike Reliefdarstellungen desselben kannte Rubens, aber die wenigen Erinnerungen daran, die uns auf diesem Bilde begegnen, haben seinen eignen Stil nicht beeinträchtigt. Hier ist alles ergreifend, die natürlichen Motive, die große Anordnung und die vielen Ausstrahlungspunkte der künstlerischen Genußwirkung. Für die Komposition soll er sich an Tizians Kampf auf der Brücke von Cadore gehalten haben, den er nach einem Stich kennen konnte; aber was wäre die Brücke ohne Rubens Pferde! Die Venezianer waren sprichwörtlich schlechte Reiter, und keiner ihrer Maler hat das Pferd in Bewegung gut malen können. Tizians Tiere sind überhaupt fragwürdig mit Ausnahme der Hunde und — Kaninchen. Paolo Veronese, der ja kein reiner Venezianer ist, hat prächtige Pferdemotive, aber in der dekorativen Silhouette; mit der tieferen anatomischen Wirklichkeit, durch die uns Rubens Pferde noch auf der kleinsten Skizze überzeugen, giebt er sich nicht ab. Wenn Tizian und Paolo einmal den König der Tiere darstellen müssen, neben einer Venezia oder einem heiligen Markus oder Hieronymus, so bringen sie es nur zu einem harmlosen Wappentier. Bei Rubens haben wir zwei Löwen, die wirklich leben, mit vier Pferden

und sieben Menschen zu einer wilden Kampfesszene verarbeitet, die er kurz vor der Amazonenschlacht für den Herzog von Bayern malte (München; Fig. 52). Noch feuriger äußert sich das tierische Leben in einer ebenfalls



Fig. 50. Der Raub der Töchter des Leukippos, von Rubens. München.

frühen und ganz eigenhändigen, beinahe skizzenhaft gehaltenen Sauhatz mit vielen Hunden innerhalb einer Waldlichtung mit Ausblick ins Freie (Dresden). Immer aufs neue beschäftigte ihn damals das Pferd in seiner Wildheit. Für Herren aus Genua ließ er hauptsächlich durch van Dyck Geschichten des

Fig. 51. Amazonenschlacht, von Rubens. München.

Decius Mus als Vorlagen zu Teppichen mit lebensgroßen Figuren in Öl malen (bis 1618; sechs in Wien, Liechtenstein), und als feine kleine Staffeleigemälde, begleitet von Zeichnungen und Skizzen, haben wir aus dieser Zeit noch zwei Gegenstücke (München), der Benennung nach „Sanheribs Untergang“ und „Pauli Bekehrung“ (Fig. 53), in Wahrheit lauter fliehende, steigende, ausschlagende Pferde, und in was für Bewegungen!

Interessant ist auch noch eine im unfertigen Zustande gebliebene „Eroberung von Tunis durch Karl V.“ in Berlin, mit einzelnen Figuren aus



Fig. 52. Löwenjagd, von Rubens. München.

der Löwenjagd, der Amazonenschlacht und aus Pauli Bekehrung, also in die Zeit dieser ausgeführten Bilder gehörend. Links sehen wir den Kaiser daherreiten, ganz wie auf dem großen Reiterbildnis Tizians in Madrid, von dem sich also Rubens schon 1603 dort eine Skizze gemacht haben muß. Ausländische Tiere konnte bis dahin vielleicht nirgends ein Künstler besser sehen als Rubens in Antwerpen und Brüssel; gute Pferde hatte man überall, auch wo es keinen Rubens gab sie zu malen. Hier hatte er Vorgänger: Lionardo, in dem dasselbe Interesse für das Tierreich lebte wie in ihm, und aus dessen Anghiarischlacht er allerlei in seiner freien Weise kopierte, ferner den

Idealmaler Raffael und noch einen anderen Römer, Giulio Romano, der zufällig in Mantua mehr gute Pferde zu sehen bekam und malen mußte als



Fig. 53. Pauli Bekehrung, von Rubens. München.

irgend ein anderer. Rubens Nachfolger aber und Vervielfältiger ist der Holländer Wouwerman.

Zu jenem frühen „trunkenen Herkules“ der Dresdener Galerie giebt es daselbst ein ebenfalls noch aus Mantua stammendes Gegenstück. Ein Held im Stahlharnisch und Purpurmantel, in dem man sogar den Herzog Vincenzo hat sehen wollen, verschmäht die Liebe, tritt auf die Trunkenheit und empfängt dafür einen Kranz von der Siegesgöttin. So eng gehören für Rubens Mythologie und Allegorie zusammen. Aber im Grunde war das ja niemals anders, so oft eine spätere Kunst mit Kraft und Lust wieder hineingriff in die Fabelwelt der Alten mit ihren Helden und Göttern. Seine letzten bedeutenden Vorgänger waren hier die Venezianer, vor allen Paolo, dessen Allegorien uns heute schöner erscheinen, schon weil das venezianische Kostüm ihnen eine mehr einheitliche Haltung giebt. Rubens aber hat mehr Kraft, dagegen stören uns Disharmonien, seine kecke Art, die altes und neues unvermittelt nebeneinander setzt. Darstellungen des gekrönten Tugendhelden, wie die Dresdener, nur mit Abweichungen in den Einzelheiten giebt es noch mehrere, eine größere, sehr sorgfältig ausgeführte in Kassel (gegen 1618), eine ebenfalls eigenhändige in Wien (Nr. 1169), ein Werkstattbild in München (Nr. 756). Sie alle ziehen uns heute am wenigsten an, aber damals brauchte man sie; eine hatte Rubens z. B. für das Gildenhaus der Georgsschützen in Antwerpen gemalt. So erklärt sich ihre Häufigkeit. Persönlich liebte Rubens außerdem diese Form des Ausdrucks. Daß er darin nicht auf den ersten Blick verständlich war, wußte er, und er rechnete das beinahe mit in den Stil der Gattung, als er sich einmal brieflich über seinen Bildercyklus für Maria von Medicis im Luxembourg äußern mußte. Die Aufgabe hatte er mit Freuden übernommen (1621). Sie führte ihn zeitweilig an einen glänzenden Hof, wo er Örtlichkeiten, Trachten und hohe Modelle zu studieren hatte, bis die 21 großen, von seinen besten Schülern ausgeführten Bilder Antwerpen verlassen und in der Galerie angebracht werden konnten (1625). Sie befinden sich jetzt im Louvre, seine eigenhändigen in Paris grau in grau aufgenommenen kleinen Skizzen teils in München, 16 einschließlich der nicht ausgeführten „Verbannung der Königin nach Blois“, teils in Petersburg. Marias Leben hatte nichts Heroisches gehabt. Sie heiratete, beklagte den Tod ihres Gemahls, regierte für den minderjährigen Sohn, wurde gestürzt und dann wieder in Gnaden aufgenommen, vorläufig wenigstens, — und das ist nun der Inhalt des gemalten Heldengedichts, in dessen Mittelpunkt sie Rubens stellen mußte. Als Künstler hatte dieser kaum Bedenken zu überwinden, wie wir sie heute vielleicht ihm nachzurechnen geneigt wären. Es kam nur darauf an, dieser



Fig. 54. Krönung der Maria von Medicis, von Rubens. München.

Menschheit zu der Höhe zu helfen, auf der sie ihrer Zeit erscheinen wollte; unter den Mitteln der Verklärung brauchte er nicht vorsichtig zu wählen. Nur wir empfinden den antikischen Apollo und die drei Grazien oder römisch drapierte Minerven und nackte Liebesgötter zwischen Brokatschleppen, Mediciskragen und Galanteriedegen als etwas Komisches. Dabei müssen wir



Fig. 55. Maria von Medicis, Kreidezeichnung von Rubens. Louvre.

doch den Porträtgehalt bewundern und die Erhöhung als gelungen zugeben: Maria ist würdig, Heinrich IV. kommt uns sogar groß aufgefaßt vor; beide haben, wie es scheint, durch Rubens ihren Typus bekommen. Wer malt uns heute ein allerhöchstes Ceremonienbild von der überzeugenden Pracht und — Naivität, wie diese „Krönung der Maria" (Fig. 54), wo die ge=

schiedene Gemahlin des Königs, Margarete von Valois, die alte Dame ganz vorn in dem Zuge links, dem Triumph ihrer Nachfolgerin beiwohnen muß und sogar die zwei großen Jagdhunde mit anwesend sein dürfen! Lassen wir die Mythologie und das für uns befremdliche Pathos des Ganzen beiseite und sehen wir auf die einzelnen Motive, die Rubens aus seinem Füllhorn über jede dieser Tafeln ausgeschüttet hat. Dann fühlen wir, ein solcher Künstler hatte noch mehr zu vergeben; er brach nur ab mit seiner Erfindung, weil die Luxembourggalerie gefüllt war.

Die Königin plante noch mit ihrem Künstler eine ähnliche Verherrlichung für ihren Gatten, wobei auch Richelieu mit hineinsprach und ihr einen bedeutenderen Mann als „Rebens" für ihre Zwecke empfahl, nämlich den Cavaliere d'Arpino. Es wurden nur zwei größere Bilder angefangen: die „Schlacht bei Ivry" und der „Einzug Heinrichs IV. in Paris" (Uffizien. Der König auf einem antiken Triumphwagen), beide sehr ausdrucksvoll aber unvollendet, und außerdem noch zwei kleine Skizzen mit ähnlichen Zusammenstellungen von Menschen und Personifikationen (London, Wallace, jetzt National Gallery und Berlin). Während der Verhandlungen in Paris zeichnete Rubens auch den Kopf der seit ihrer Verherrlichung etwas gealterten Königin auf ein Blatt mit der Jahrzahl 1629 (Louvre; Fig. 55). Zwei Jahre später kam sie nach Antwerpen, landflüchtig und wirklich verbannt, nicht nur bildlich wie auf der Skizze, die sie vor zehn Jahren ausgeschieden hatte. Sie suchte auch Rubens auf, aber sie gab keine Aufträge mehr.

Seit seinem Eintreten in die Kreise der Königin waren jetzt zehn Jahre vergangen, die unruhigsten seines Lebens. Der wachsende Ruhm seiner Kunst machte ihn noch anderen Fürsten wert und begehrt, und so wurde der weltförmige Maler ein passender politischer Agent für seine Landesherrin Isabella; der Erzherzog war 1621 gestorben. In früheren Zeiten hatte man wohl bei einer fürstlichen Brautwerbung der Gesandtschaft auch einen Porträtmaler beigegeben. Jetzt war der Maler selbst Gesandter geworden, die Kunst maskierte den Auftrag, und der junge Sandrart, der ihn 1627 auf einer holländischen Reise begleitete, merkte es nicht einmal, daß er außer seiner Malerei noch etwas im Werke hatte.

Diese diplomatischen Kunstreisen nahmen den größten Teil der Jahre 1624 bis 1630 hin. Der Regentin und auch dem Könige von Spanien war an einem Friedensschluß mit Holland und England gelegen. Diese Politik vertrat Rubens mit Überzeugung. Er war Künstler aus voller Seele, und seine Kunst hatte ihre Lebenskräfte aus dem katholischen Kirchentum und

einem Staatswesen gezogen, mit dessen Leitung durch die Fremden er einverstanden war. Der Gedanke einer Republik der vereinigten Niederlande



Fig. 56. Aus dem Triumph des Glaubens, von Rubens. Kupferstich von Bolswert.

stand ihm fern, und von den belgischen Patrioten, die der spanischen Regierung überall in den Weg traten, fühlte er sich gesellschaftlich geschieden.

An Feinden und Verläumdern konnte es nicht fehlen; seine staatsmännische Einsicht und sein diplomatisches Geschick hat man niemals bestritten, und nach der Meinung des Generals Spinola, der damals eine Zeit lang in den Niederlanden das Kommando führte, lag auf diesem Gebiete sogar sein größtes Verdienst. Der hochmütige junge Philipp IV. fand es zunächst sonderbar, daß seine Tante einen bloßen Maler zu ihrem Vertrauensmann machte, dann aber erhob er ihn in den Adelstand, und als Rubens 1628 nach Madrid kam, fühlte er sich von seiner Persönlichkeit angezogen, gab ihm Aufträge und verfolgte seine Arbeiten mit ebenso großer Teilnahme, wie er sie für seinen Hofmaler Velazquez hatte. Damals war Rubens bereits Kammerherr der Erzherzogin, zwei Jahre später machte ihn Karl I. von England und gleich darauf auch der König von Spanien noch zum Ritter. Soviel Ehren hatte nicht einmal Tizian gewonnen.

Soweit nun der Malerdiplomat mit dem Pinsel zu wirken hatte, waren ihm hier die schönsten Anlässe zur Allegorie, die er so sehr liebte, gegeben. In Madrid entwarf er in jenen acht Monaten unter vielen andern auch einen „Triumph des Glaubens“ in neun teils biblischen, teils freien allegorischen Szenen, die als Vorlagen zu Wandteppichen gedacht waren. Die Skizzen befinden sich bis auf eine im Prado, die nach ihnen später in der Antwerpener Werkstatt angefertigten Bilder schenkte der König dem Kloster Loeches, von wo zwei dann in den Louvre und andere nach England kamen. Die zwei besten aber sind heute verschollen, wirkliche Triumphbilder voll kühner, bedeutender Erfindung, von Schelte a Bolswert glänzend gestochen. Auf dem einen, dem Triumph der Kirche über den Götzendienst, stört ein Engel mit dem Kelch in der Hand eine heidnische Opferhandlung. Auf dem andern (Fig. 56) fährt die Kirche, über deren Haupt ein Genius die Tiara hält, mit der Monstranz in der Hand, vorbei an den Personifikationen der Verblendung und der Unwissenheit hinweg über die Dämonen der Zwietracht und des Neides, dem Triumphwagen voran schreiten Tugenden, über den Pferden schwebt eine Viktoria, auf dem vordersten reitet ein Genius mit den päpstlichen Schlüsseln, über dem lenkenden Flügelknaben sieht man die heilige Taube. Altes, beinahe verbrauchtes allegorisches Wesen in antiken und italienischen Formen ist wieder aufgestanden, eingerahmt von gewundenen Barocksäulen und bekrönt mit den hängenden Fruchtschnüren Mantegnas oder Crivellis, aber wie lebt es, rauscht es dahin vor unseren Augen, welche Kraft, welcher Überfluß an Bewegung! Heute bewundern wir wieder diese Kunst an berühmten modernen Denkmälern; es ist gut, wenn wir ihre Herkunft

kennen. Zahlreiche Bildnisse verstehen sich für Rubens bei dieser Gelegenheit von selbst. Im Hinblick auf Velazquez sind von Interesse der König und die Königin, aufrecht bis zu den Knieen, ganz in Schwarz (jetzt in Petersburg) und die Königin noch einmal, sitzend, in farbiger Tracht nach französischer Mode, also für den französischen Hof bestimmt, links sieht man eine klassizistische Architektur (Louvre).



Fig. 57 Triumph Jakobs I., Skizze von Rubens. Brüssel.

Im Frühling 1629 begab sich Rubens über Paris nach London. Hier war er kein ganz fremder Mann. Zwar der Herzog von Buckingham, den er früher am Hof Marias von Medicis kennen gelernt und auch gemalt (Reiterporträt im Pal. Pitti), und dem er 1627 einen Teil seiner Kunstsammlung verkauft hatte, lebte nicht mehr. Aber der König Karl I. hatte schon als Prinz 1621 mit ihm unterhandelt wegen einer Bilderfolge zur Verherrlichung seines Vaters, die nun während dieses kurzen Aufent-

halts wenigstens in Skizzen festgelegt werden konnte. Von diesen ist noch eine erhalten: Jakob I. sitzt aufgeregt auf einem Säulenthron, umschwebt von zwei geharnischten Gestalten, deren vorderste eine dritte, den Krieg, unter ihre Füße tritt (Brüssel; Fig. 57). Daraus erwuchs dann erst allmählich die 1635 an Ort und Stelle angebrachte Decke eines Festsaales von Whitehall in neun Feldern. Rubens wußte sich mit dem König vortrefflich zu stellen. Im März 1630 konnte er abreisen, und im November wurde der Friedensschluß zwischen England und Spanien vollzogen. Er ließ dem König ein sorgfältig im warmen Goldton ausgeführtes Bild zurück, worauf Minerva den Kriegsgott wegtreibt, während der Friede, von Weisheit und Tapferkeit geschützt, an Gruppen von Frauen und Kindern seine Gaben austeilt. Eine Allegorie also auf den Frieden und eins der anziehendsten Bilder dieser Klasse (Louvre). — Seit dem Herbst war Rubens noch um die Herstellung eines Friedens mit Holland bemüht, und dann endete seine diplomatische Laufbahn mit einer persönlichen Kränkung 1633. Nach dem Tode seiner Gönnerin Isabella im Dezember dieses Jahres zog er sich ganz aus dem politischen Leben zurück.

In Rubens Werkstatt saßen schon längst viele junge Gehilfen, die außer den uns bekannten namhaften Schülern für ihn zu arbeiten hatten. Ein dänischer Leibarzt, der 1626 in Leyden studierte, wundert sich über die Menge junger Leute, die er bei einem Besuch der Stadt Antwerpen in dem berühmten Oberlichtsaal antrifft, wie sie aus Vorzeichnungen, nur mit einzelnen Farbenflecken markiert, vollständige Bilder machen, die dann Herr Rubens noch einmal leicht übergeht, um sie als Werke seiner Hand für schweres Geld zu verkaufen. Ganz so verhielt sich die Sache freilich nicht. Zwischen eigenhändiger und Werkstattarbeit schied „Herr Rubens“ seinen Bestellern gegenüber sehr sorgfältig, und sein Publikum legte auf diese Unterschiede mindestens dasselbe Gewicht wie wir von heute. In den unruhigen Jahren, die wir zuletzt betrachtet haben, traten naturgemäß die Gehilfen in den Vordergrund. Aber auch der Meister feierte nicht, und unter den noch immer wachsenden Aufträgen nahm seine Hand andere Züge an, nicht jedoch eine aus Flüchtigkeit und Routine zusammengesetzte Altersmanier, wie wir sie bei so vielen anderen Malern finden, sondern einen wirklichen letzten Stil.

Reichbegabte Naturen schaffen in ihren einzelnen Lebensabschnitten immer

Neues, namentlich wenn sie rechtzeitig das Glück frischer äußerer Antriebe erfahren. Für Rubens war ein solches Glück an der Schwelle des Alters seine Vermählung mit der sechzehnjährigen Helene Fourment (Dezember 1630). Er schloß sie in sein Herz und führte sie in sein prächtiges Haus,



Fig. 58. Helene Fourment als Braut, von Rubens. München.

und sie nahm Besitz von seiner Künstlerphantasie. Überall auf seinen Bildern finden wir von nun an das hochgewachsene blonde Mädchen mit dem fülligen Körper und dem nichtssagenden hübschen Gesicht. Hätte er auch nicht gewollt, jetzt mußte er wohl wieder eigenhändig malen.

Wenn heute ein wohlgestellter Künstler sein junges Weib und ein halb=

nacktes Kind dazu in behaglicher häuslicher Umgebung bildmäßig aufgefaßt ausstellt, so besingt und besagt ihn darob alles, was Odem hat in der Kritik des Tages. Rubens giebt uns die eine Helene Fourment im ausdrücklichen Bildnis, von allen sonstigen Verwendungen abgesehen, nicht weniger als zwanzigmal, und in welchem Wechsel von Stellung und Ausdruck, von Lieb=



Fig. 59. Helene Fourment, von Rubens. München.

reiz und Hoheit, von Kostümwirkung und farbigem Licht und Sonnenglanz! Könnte man doch alle diese Bilder einmal auf einem Fleck beisammen haben! Suchen wir uns die verlockendsten aus, so finden wir Helene zuerst noch als Braut, also 1630, in einem Kniestück von vorn, mit einem Federbarett, strahlend in Freundlichkeit (München, Nr. 795; Fig. 58), sodann in ganzer Figur, sitzend und in sehr reicher Gesellschaftskleidung (München, Nr. 794; Fig. 59;



Fig. 60. Rubens mit Helene Fourment. Paris, Rothschild.

dasselbe als Brustbild ohne Hände in Amsterdam, Nr. 1223). Auf einem von zwei aus Blenheim an den Pariser Rothschild gelangten Hochbildern schreitet sie vor ihrem Gartenpavillon am Arme ihres Gatten einher, nicht im vlämischen Kostüm und Gartenhut wie auf dem Münchener Spaziergang (S. 44), sondern im schwarzen französischen Gesellschaftskleid; an einem Gängelbande führt sie ihr 1632 geborenes, etwa einjähriges Töchterchen (Fig. 60). Auf dem zweiten Bilde sehen wir die Frau Botschafterin vom Thor ihres Hauses aus in ihre Equipage steigen. Dann auf einer schmalen, hohen Tafel (Petersburg; Fig. 61) steht sie aufrecht in ganzer Figur in einem schwarzen Kleide und im Hut; die Hände hat sie übereinander gelegt, in der rechten hält sie den Federfächer. Höchst repräsentativ, fast unnahbar, aber anziehend im Malerischen, als Kunstwerk wohl das bedeutendste aller dieser Bildnisse. Zugänglicher erscheint sie als Mutter, auf der Veranda ihres Hauses sitzend, in einer eleganten Haustracht mit einem Federhut (München, Nr. 797); sie sieht uns an und hat ein Kind auf dem Schoß, dessen einzige Bekleidung ein Federbarett ist, ihren 1633 geborenen, hier etwa dreijährigen Franz. Ebenso sitzt sie, nur von der Gegenseite, auf einem Bilde im Louvre (Fig. 62). Franz hat diesmal Kleider an und mag fünf Jahre alt sein, neben ihm steht seine ältere Schwester. Die Mutter sieht nachdenkend vor sich hin, ihr Kleid ist weiß, die Farben der übrigen Kleidung sind grau und braun; das Bild ist viel intimer als das Münchener. Es ist nicht ganz fertig geworden (am Sessel sind noch zwei Kinderhände angegeben) und in seiner Frische äußerst originell. Endlich hat Rubens seine Gattin auch einmal nur für die Augen der Allervertrautesten gemalt, eben dem Bade entstiegen, bloß mit einem roten Sammetpelz als Überwurf (Wien; Fig. 63). „Het Pelsken“ befand sich bis zuletzt in seinem Hause und war in dem letzten Willen ausdrücklich vom Verkaufe ausgenommen. Das Motiv mag von Tizians Mädchen im Pelz (jetzt ebenfalls in Wien) gewonnen sein, das er irgendwo, vielleicht in England gesehen haben wird. Das Malwerk ist das vollkommenste in der Verbindung von Stoff und farbigem Licht, was Rubens erreicht hat, eine Metaphysik des Fleisches, müßte man vielleicht heute sagen.

Unter dem Eindruck des neuerworbenen Glückes steigen in des Künstlers Seele neue Bilder auf, Bilder von Liebe und geselligem Spiel, von versteckten Geflüster und feiner Konversation und sogar von ausgelassenem Jubel. Gerade soweit reicht dem Umfange nach seine Genremalerei mit ihren wenigen Stücken, die aber alle soviel enthalten, daß man sich ungern



Fig. 61. Helene Fourment, von Rubens. Petersburg.

zu einer Rangordnung entschließt. Etwas tiefer als jener Münchener Spaziergang, der ja schon ein Genrebild und kein reines Bildnis mehr ist,



Fig. 62. Helene Fourment mit ihren Kindern, von Rubens. Louvre.

führt uns der Liebesgarten in das Reich des Nichtwirklichen, äußerlich die höchste Entfaltung der Rubensschen Barockkunst in ihrem ganzen Blütenduft. Mit seinen genießenden Menschen, deren einzige Sorge ist, wie sie

einander gefallen mögen, übt er eine zauberähnliche Anziehung aus auf den draußen ſtehenden Betrachter und um dieſes Sachgehaltes und ſeiner deutlichen Wirkung willen iſt er jedem Watteau vorzuziehen. Von den zwei



Fig. 63. Het Pelsken, von Rubens. Wien.

Redaktionen des Themas hat die eine halblebensgroße Figuren in geringerer Zahl (Madrid; Fig. 64), die andern bei minderem Umfange des Ganzen mehr und viel kleinere Figuren (Paris, Rothſchild; womit das immer noch

Fig. 64. Der Liebesgarten, von Rubens. Madrid.

gute Werkstattbild in Dresden übereinstimmt). — Dem Liebesgarten entspricht mit seiner Figurenstaffage einigermaßen der Schloßpark in Wien (Fig. 65), nur haben wir hier ein völlig irdisches Konversationsbild, in dem auch die Amoretten fehlen. Die ganz anders gehaltene Landschaft mit ihren Baulichkeiten zeigt Motive eines ländlichen Herrensitzes, Steen bei Mecheln, den Rubens 1635 erworben hatte und dann während der Sommer bewohnte.

Das von ihm so sehr geliebte Landleben reflektierte nun wieder auf seine Kunst. Konnte er den ganzen Modell- und Kostümapparat für seine großen Kirchenbilder schwerlich jedesmal aus Antwerpen mit herüberschaffen, so hatte er dafür die Natur täglich vor seiner Thür. Darauf deutet ein kräftig gestrichenes, warm leuchtendes kleines Innenraumbild (Antwerpen, Nr. 781; Fig. 66). Ein Stall mit Dienstleuten, Pferden, Kühen und Schweinen als Staffage, ferner mit ländlichem Arbeitsgerät aller Art; da wo den Schweinen ihr Futter eingeschüttet wird, kniet ein weinender Vagabund, es ist der Verlorene Sohn. Die Studien alle hat Rubens sicher auf seinem eignen Grundstück gemacht. Vielleicht entstand hier draußen in Steen auch die Kirmeß des Louvre (Fig. 67), das einzige „niedere" Genrebild, das Rubens gemalt hat, aber es wiegt viele auf, und jedenfalls gehört es in seine spätere Zeit. Die Kraft und Derbheit des Bauernbrueghels ist hier gemischt mit einer ganz neuen Art von Feuer, aber dafür sind die Teilnehmer dieses wilden Bacchanals auch kaum noch Menschen der Wirklichkeit. Es wäre hübsch, wenn Rubens hier seinem schläfrigen jungen Freunde David Teniers eine Lehre hätte geben wollen, auf welche Weise man eigentlich Bauern tanzen lassen müsse. Aber dem ist nicht so, denn die etwas einförmigen Bilder dieser Art von Teniers sind alle erst nach Rubens Tode gemalt worden.

Eine wunderbare Leichtigkeit im Erfinden hatte Rubens in diesen Jahren. Sein Selbstbildnis in Wien von 1635 (Fig. 17) in Mantel und Degen mit dem breitkrämpigen Hut zeigt uns über der liegenden Krause ein nachdenklich ernstes Gesicht, auch wohl etwas von dem quälenden Gichtleiden, über das er manchmal in seinen Briefen klagt; man hat sogar den Handschuh über seiner rechten Hand als eine Andeutung davon nehmen wollen. Immer erscheinen noch neue Kirchentafeln und dazwischen Landschaften und kleinere Staffeleigemälde, an denen er sich von den großen Figurenbildern erholt. Die orgelspielende Helene Fourment in der Haltung der heiligen Cäcilie vor einer Barockarchitektur von vier Flügelputten umgeben (Berlin) hat sogar bei lebensgroßen Figuren noch die frischeste eigenhändige Ausführung, leuchtendes Fleisch, durchsichtige Schatten und ein warmes, freudiges Farbenspiel. Rubens



Fig. 65. Der Schloßpark, von Rubens. Wien.

hatte das Bild zu seiner eignen Freude gemalt für das Musikzimmer seines Hauses, um 1637, und reichlich hundert Jahre später kaufte es ein andrer Musikfreund, der sich durch einen feinen Kunstgeschmack auszeichnete, Friedrich der Große, für 20050 Franken.

Im April 1635 zog der Kardinalinfant Ferdinand, des Königs Philipp IV. Bruder, in Antwerpen ein. Er hatte eine Seefahrt gemacht, an der Seite des Ungarnkönigs der Schlacht bei Nördlingen beigewohnt und sollte nun in den Niederlanden an Isabellas Stelle regieren. Das alles wollte der Rat in einer über die wichtigsten Straßen und Plätze verteilten Festdekoration ausgedrückt haben, und Rubens, der den Prinzen von Madrid her kannte, nahm das schnell zu beschaffende Werk gern auf sich. Nun konnte er sich in Bauformen ergehen, wie er sie sich dachte, und leicht folgte die skizzierende Hand dem Fluge seiner Erfindung. Fünf Triumphbogen, vier Zuschauertribünen und ein Festwagen waren in ihren Formen zu entwerfen und dann mit großen Bildern zu bekleiden; eine Galerie bekam sogar zwölf Gipsstatuen. Etwas ähnliches hatte einst Kaiser Maximilian den verschiedenen Zeichnern seines mühsam in Holz zu schneidenden „Triumphes“ aufgetragen. Aber diese Aufgabe weniger Tage war dankbarer, und der Barockstil wie kein anderer geeignet, bei einem Augenblickswerk das Wort zu nehmen, und Rubens hat ihn sprechen lassen als der Meister, der er war, frei, graziös nnd unendlich reich. Das Ganze erschien einige Jahre später in einem Kupferstichwerke von van Thulden, dem Hauptgehilfen des Rubens bei jenen Arbeiten, mit dem lateinischen Text seines gelehrten Freundes, des Stadtschreibers Gevaerts. Die kleinen gemalten Skizzen finden sich in Antwerpen (drei von Rubens, drei von Thulden) und Petersburg (sechs; hier auch fünf Statuenskizzen). Unter den verschiedenen noch erhaltenen großen Bildern ist in der Hauptsache von Rubens selbst außer dem Erzherzogspaar (S. 4) eine farbenreiche Mythologie gemalt (Dresden): Neptun fährt von drei Nereiden begleitet über das Meer als Wogenbeschwichtiger und Aviso des Kardinalinfanten, der nach den Hofberichten beinahe auch einen Seesturm zu bestehen gehabt hätte. Das breit hingeworfene, leuchtende Bild, ganz im Helene Fourment-Stil, hat eine außerordentliche Frische und Kraft.

Etwas später allegorisierte er zum letztenmal in einer sorgfältigen eigenhändigen Darstellung des Krieges für den Großherzog von Toskana (Pal. Pitti; Fig. 68), gewählt nach Erfindung und Form und mit allen Reizen seiner Farbe ausgestattet. Die Figuren dieses feinen Bildes, von dem er selbst sehr hoch dachte, erläuterte er brieflich dem Hofmaler Suttermans:

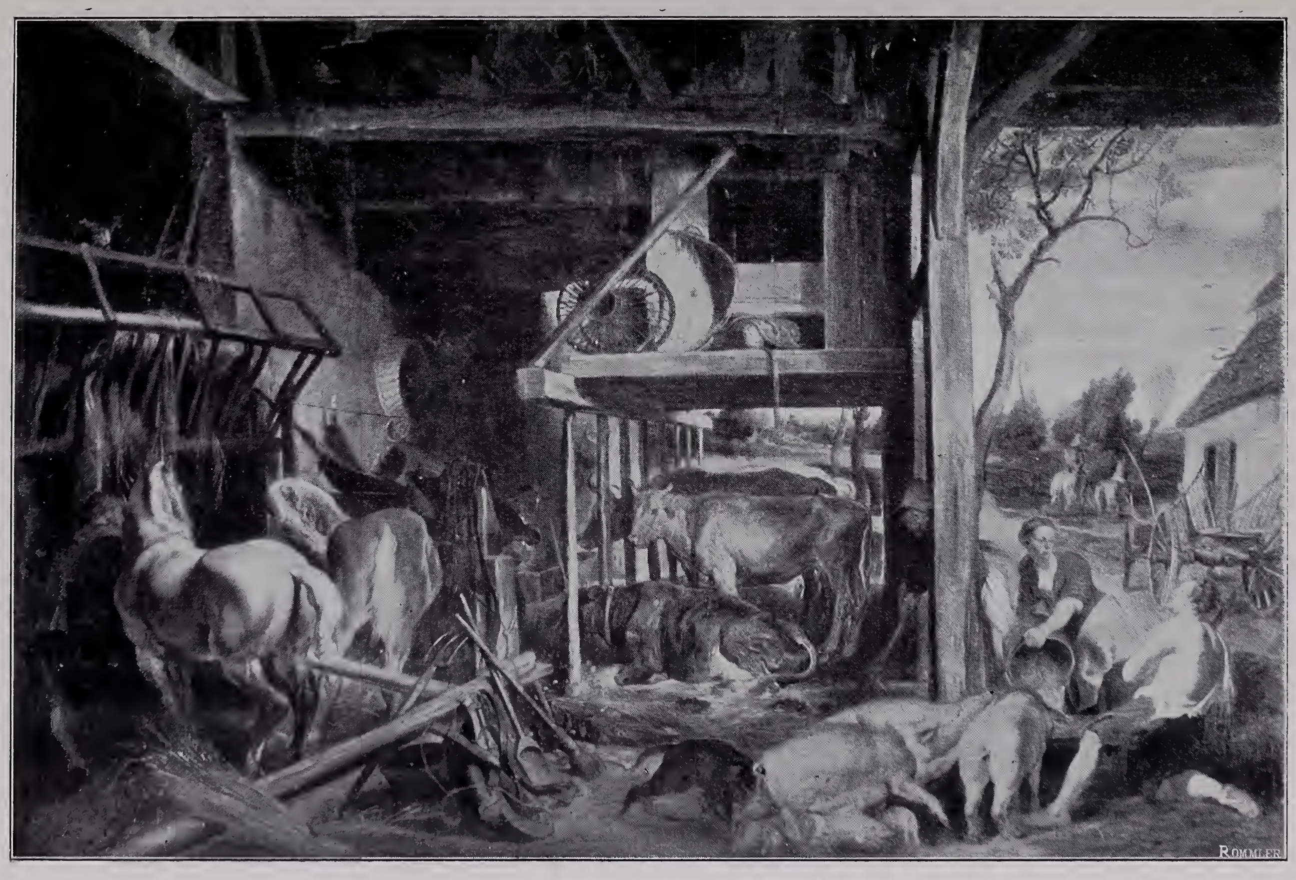


Fig. 66. Der verlorene Sohn, von Rubens.

Mars, der dem Janustempel entwichen, vergebens von Venus zurückgezogen, von Alekto hingegen aufgereizt wird, ferner zu Boden geworfen Eintracht, Fruchtbarkeit und Kunst, endlich im schwarzen Kleide ohne Schmuck die schmerzerfüllte Europa, die „nun schon jahrelang soviel Unglück erduldet, wie



Fig. 67. Die Dorfkirmeß (linke Hälfte), von Rubens. Louvre.

nicht zu sagen ist" (1638). Wir wissen ja, daß Rubens in bestimmten Fällen mit seiner Kunst politischen Zwecken dienen wollte und auch gedient hat; hier, wo ihm doch der Großherzog von Toskana nichts nützen konnte, giebt er durch sie eine persönliche Stimmung kund, für die wir Teilnahme haben

können, auch wenn wir uns unter der unglücklichen Europa nicht genau dasselbe denken, wie der gut kaiserliche, katholische Rubens.

Seine spätesten Kirchenbilder fallen anders aus, aber sie bleiben großartig. Da ist z. B. das Martyrium des h. Livin, um 1635 den Jesuiten in Gent geliefert (jetzt in Brüssel; Fig. 69), ein echtes Jesuitenbild mit einem grauenhaften Hauptmotiv (ein Henker reicht die Zunge des Heiligen an einer Zange einem schnappenden Hunde hin), das man aber übersieht oder vergißt im Genuß einer Komposition, die sich zunächst in lauter scheinbar zufällige Einzelheiten zerstreut, und eines Farbenreichtums, der für uns den Reiz des Zusammenrechnens erhöht. Die Idee ist nach Tizians „Petrus Martyr“ genommen und der erschreckte Hellebardier rechts sogar dem Entfliehenden dort deutlich nachgebildet. Das Bild ist nur im Vordergrunde eigenhändig, aber wie wirken die Teile überall! Welche rauschende Bewegung, welche Luft, und welche Lichtführung geht durch das Ganze, von vorn her von der Gestalt des Heiligen aus nach rechts und nach links bis zu der obersten Region der Seligkeitsputten und Racheengel! Man versteht hier, was Correggio für Rubens war. In anderer Weise zeigt das die Madonna über dem Hauptaltar der Jakobskirche zu Antwerpen, wenn auch nicht sein letztes, doch ein spätes Bild. Die Komposition und der Linienfluß einzelner Gestalten erinnert an den „Tag“ von Correggio, nur daß die Maria aus der Mitte in die rechte Ecke gerückt ist und im Profil erscheint. Derselbe Reiz von farbigem Licht wie auf dem Livinbilde. Die Zusammenstellung der Heiligen — Georg, Hieronymus, ein Kardinal, der dem Kinde die Hand küßt — verstehen wir nicht mehr, wir empfinden aber etwas persönliches, intimes, was dann auch die Meinung hervorrief, Rubens habe hier sich und die Seinen zu Modellen genommen. — Das in Wirklichkeit letzte Kirchenbild ist dann die für die Jabachs in Köln als Epitaph gemalte Kreuzigung Petri mit sechs Henkern und dem Seligkeitsengel (Peterskirche daselbst), seit 1636, bei Rubens Tode noch nicht abgeliefert, also nicht ganz vollendet. Er selbst hatte diesen Gegenstand gewünscht, er wollte etwas Kraftvolles im großen Maßstab der Figuren schaffen und war überzeugt, daß er etwas Außergewöhnliches leisten würde. In der Peterskirche lag auch sein eigener Vater begraben. So ist dies letzte Bild mit offenbarer Liebe gemalt, in der ernsten Art des Caravaggio und auch in den Formen und dem belichteten Fleisch an ihn erinnernd, aber nicht grausamer und schrecklicher, als es seinem Inhalte nach sein mußte, — ohne die Ausführlichkeit der gleichzeitigen Spanier.

Hier am Schluß seiner Kirchenmalerei mag uns aber noch der Ilde-



Fig. 68. Der Krieg, von Rubens Palast Pitti.

fonsaltar eine Weile beschäftigen, der, wenn es sich um eine letzte und engste Auswahl handelte, neben der Antwerpener Kreuzabnahme als das Höchste in dieser Gattung angesehen werden müßte. Jene vertritt den frühen Stil mit einem ernsten und strengen Gegenstand, dieser den späteren mit einer milden und freundlichen Darstellung, wie man sie auch auf Hausbildern zu geben pflegte. Das Erzherzogspaar hatte den Auftrag schon sehr früh erteilt, und wir wissen nicht, warum sich die Ausführung hinzog mindestens bis 1630, wie aus Nachrichten hervorgeht und aus dem leichten, lockeren Malwerk mit seinen sicheren Helldunkelwirkungen. Eine so im ganzen beruhigte und abgeklärte Erscheinung hat Rubens auf keinem seiner großen Kirchenbilder wieder erreicht. Auf dem Mittelstück (Fig. 70) haben wir, formell angesehen, sowohl im Architektonischen als in dem Fluß der lebendigen Linien den Barock in seiner feinsten Blüte, die für Kirche und Welt keinen Unterschied hat; dem Ausdrucke nach eine freundliche, nicht tiefgehende Salonandacht. Maria ist eine gnädige Dame, nicht mehr. Das über diesen Teil ausgegossene goldwarme Licht giebt uns die Vorstellung von etwas Überirdischem, da die Flügel in einer kühlen, dämmerigen Tagesbeleuchtung stehen. Hier knieen die Stifter unter dem Schutz ihrer höchst malerisch gestellten Heiligen, der längst verstorbene Albrecht schlicht und ernst, nicht bedeutender, als er im Leben war; Isabella, die jetzt in Wirklichkeit über sechzig war, vielleicht in dem Alter genommen, das sie hatte, als der Auftrag gegeben wurde (Fig. 2). Alle diese erlesenen Anblicke brachte der Künstler ans Licht aus der Hingabe, die er für den Lieblingsplan seiner hilfreichsten Gönner haben mußte. Auf den jetzt zu einer Tafel verbundenen äußeren Flügeln sieht man die heilige Familie unter dem Apfelbaum, ein Stück vlämischen Lebens in italienischer Anmut gesänftigt; diese Maria ist vielleicht die beste, die wir von Rubens haben.

Rubens Sinn für das Bildnis reichte soweit, daß er dadurch vor Verflachung in seinen komponierten Figurenbildern bewahrt blieb. Er kann auch einen einzelnen pathetischen Kopf mit einer Ausdruckshandbewegung dazu recht lebendig vor uns hinstellen, wie seinen Freund, den Dominikanerpater Ophovius (im Haag; spät), als ob er uns eine Predigt halten wollte, ganz von vorn in Lebensgröße. Ein solches Bild ist aber im Grunde mehr die Leistung eines Historienmalers als die eines Porträtisten. Rubens fehlte die Fähigkeit des psychologischen Malers, der das Innere eines Menschen



Fig. 69. Das Martyrium des h. Livin, von Rubens. Brüssel.

ans Licht bringen muß, seine Bildnisse sind oberflächlich und wenig individuell, die meisten, namentlich die weiblichen, haben das Air der Familie Rubens (Fromentin). Ganz gewiß ist, daß uns ein gutes Gesicht von Rembrandt



Fig. 70. Mittelbild des Ildefonsaltars, von Rubens. Wien.

mehr Seele zeigt, wobei nur die Möglichkeit offen bleibt, daß es in der Hauptsache die Seele Rembrandts ist, die wir sehen, und ebensowenig wird die in die Augen springende Lebendigkeit eines Frans Hals — der uns die Stunde der Aufnahme giebt, wie jener den ganzen Charakter — von Rubens erreicht. Nach seiner Richtung auf das Große und Heroische mußte wohl



Fig. 71. Weibliches Brustbild (Susanna Fourment?), von Rubens. Louvre.

als Träger des Ausdrucks der Körper dem Antlitz vorangehen, ganz wie bei den Griechen oder Michelangelo. Auf seinen meisten bewegten Kompositionen sagen uns die Gestalten schon soviel, daß die pathetischen Drücker in den Gesichtern nur noch wenig nachzuholen haben, und andererseits wird uns selten aus einer Menge heraus ein einzelner ruhig gehaltener, an sich

bedeutender Kopf zu gesonderter Verehrung zwingen, wie so manches berückende Augenpaar Tizians oder Lorenzo Lottos. Sein Schüler van Dyck, der die Frauen liebte und für den bis ganz zuletzt keine eigene Familie in Frage kam, war ein besserer Porträtmaler, schon weil ihm das Persönliche



Fig. 72. Chapeau de poil, von Rubens. London.

seiner einzelnen Modelle näher ging. Er konnte ihnen keine Kraft der Stilisierung aufdrücken wie Rubens, dennoch aber haben sie genug von ihm selbst zu eigen bekommen, sein weiches, krankhaftes Wesen, seine Gefallsucht, seine Blasiertheit. Wer dagegen in sich und den Seinen lauter glücklich ge=

bildete Menschen vor Augen hatte und mit dem gesunden Egoismus eines Rubens dieses Besitzes täglich aufs neue froh wurde, der mußte auch wohl als Künstler von diesem Glücke Zeugnis geben, so daß uns die Züge der Seinen stärker und schwächer ansprechen, nicht immer vernehmen wir sie mit der gleichen Sicherheit, im ganzen aber doch häufiger, als es in unserer Besprechung seiner Gemälde hervorgehoben wurde. Das Wichtigste bleibt hier immer, wie Helene Fourment das Eins und Alles seiner letzten zehn Jahre wird, und nun begreifen wir auch, warum unter seinen sämtlichen Bildnissen uns die aus seiner eigenen Familie am anziehendsten sind.

Selten gewinnt uns eine dargestellte Persönlichkeit. Nur unter den weiblichen finden sich einige, wie das aus der Familie Boonen stammende Brustbild mit sichtbarer rechter Hand und den ungewöhnlich großen Augen (Louvre; Fig. 71), nach Rooses Susanna Fourment, — oder ein junges Mädchen aus der Hofhaltung der Maria von Medicis mit noch völlig kindlichem Ausdruck, ein nicht ganz fertig gemaltes und darum ungemein frisches Brustbild (Petersburg; eine Handzeichnung in der Albertina). Zwei Kniestücke in Petersburg zeigen uns hingegen behäbige Durchschnittsfrauen, keine Damen, die ältere sitzend, die jüngere ihr ganz ähnlich, nur stehend. Das angebliche Fräulein van Lunden der National Gallery; Fig. 72 — nach Rooses wäre es wieder Susanna Fourment — aufrecht stehend im Sonnenglanz mit ihren unter dem schwarzen Filzhut (chapeau de poil) durch Halbschatten hervorleuchtenden Augen ist eine Leistung ganz für sich, sehr im Stil Rembrandts, an den uns übrigens auch das Bild der Familie Boonen erinnert.

Die Brustbilder des Herrn de Cordes und seiner Gemahlin in Brüssel, spätestens 1618, wo der Mann starb, gemalt, gehören anerkanntermaßen nicht zu seinen besten; sie haben das Oberflächliche und äußerlich Fertiggemachte, was Fromentin als das Kennzeichen eines Rubensschen Porträts aufgestellt hat. Es könnte übrigens sein, daß sie in der Hauptsache von van Dyck gemalt wären, der ja damals, obwohl Freimeister, doch noch ganz in Rubens Arbeit stand (S. 60). Da er bei diesem Geschäft für das Fach des Bildnisses die wertvolleren Inspirationen einlegte, so sind die manchmal mit Jahres-, aber nie mit Namensbezeichnung versehenen Bilder dieser Zeit, die bisher unter Rubens Namen gingen, von der Forschung, wie wir später sehen werden, immer mehr für van Dyck in Anspruch genommen worden (Rooses, Bode). — Unter den Bildnissen des Rubens gelten für hervorragend der Stadtschreiber Gevaerts in halber Figur an seinem Arbeitstische schreibend, in Antwerpen, ferner Doktor van Thulden und ein unbekannter Gelehrter, zwei ganz ähnlich

RÖMMLER

Fig. 73. Die Familie Gerbier, von Rubens. Windsor.

gehaltene Halbfiguren in München, beide sitzend mit einem Buche in der Hand in einer angedeuteten Zimmereinrichtung. Interessant sind sie sämt=

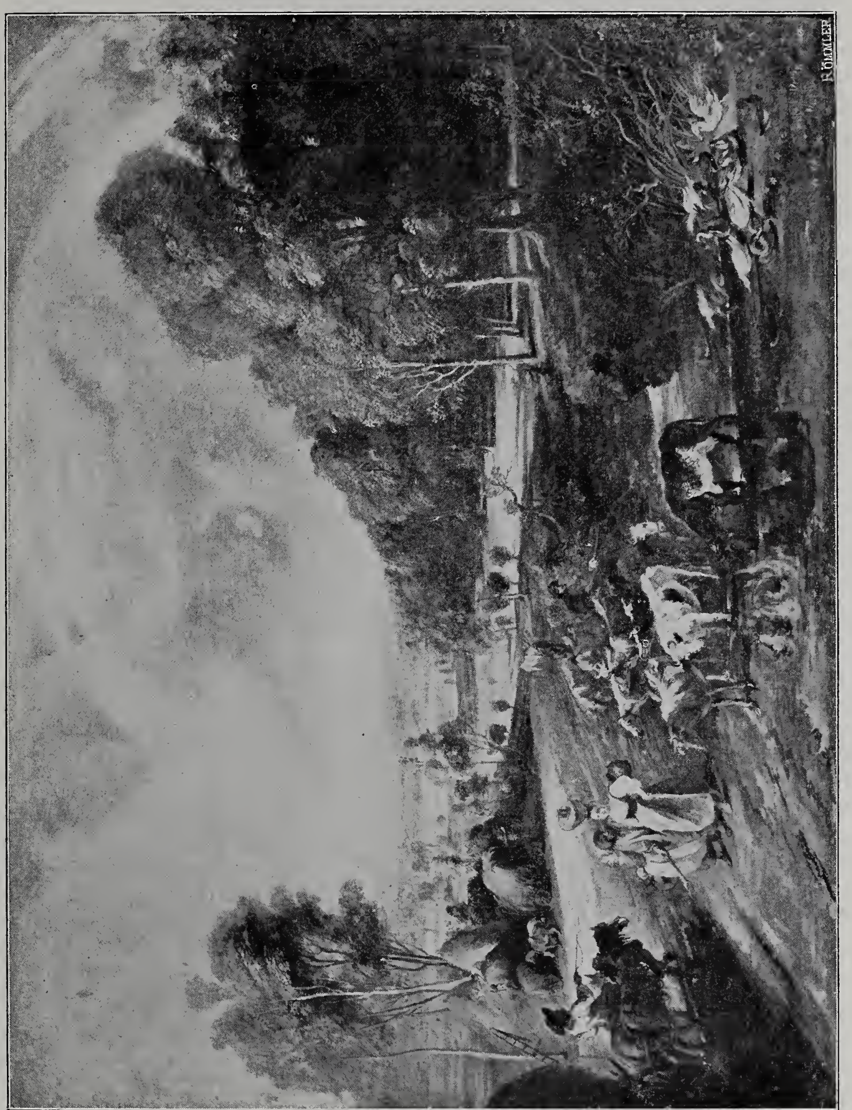


Fig. 74. Die Landschaft mit dem Regenbogen, von Rubens. München.

lich nicht. Der Baron Vicq, niederländischer Gesandter am französischen Hofe, durch den Rubens die ersten Aufträge der Maria von Medicis erhielt, findet sich

als Brustbild im Louvre, im Steinkragen, mit leicht ergrautem Spitzbart und einem unangenehmen, stechenden Blick, kein schönes, aber gewiß ein gutes Bild, etwa 1625. Einen anderen Gönner, den Marchese Spinola, hat er im Harnisch dargestellt, bis zu den Knieen, am besten in Braunschweig (Nr. 85).

Gruppenbilder, van Dycks ganze Stärke, finden sich von Rubens Hand nur wenige. Die Gräfin Arundel sitzt mit einem großen Hund, einem Zwerg und einem Pagen in einer von Teppichen umhängten Halle, ganz hinten steht der Gemahl (München); alles zur Ausstattung eines kostbaren Daseins gehörende ist echt und in der Wiedergabe vom höchsten Werte, alles Persönliche gleichmäßig unbedeutend. Dem Familienbilde Gerbiers, des Kollegen, der es unter Karl I. in London zu einer großen Stellung gebracht hatte, sichern schon die neun lebendigen Kinder von vornherein ein gewisses Maß der Teilnahme (Windsor; Fig. 73). Die Gesichter sind nicht gerade sehr sprechend, die Auffassung des Ganzen aber und die Anordnung von großer Schönheit.

Ohne die Landschaften würde uns etwas wesentliches an Rubens Kunst fehlen. Hier geht er in den Wegen Correggios und Tizians weiter, aber als nordischer Mensch, nicht als italisierender Manierist, wie er denn auch sich nicht das italienische Land mit seiner besonderen Pflanzenwelt zur Darstellung auswählt; der heimatliche Boden erscheint unter dem Ausdruck einer größeren Linienwirkung, für die die Anregungen eines Paul Bril oder Elsheimer, die er einst in Rom gekannt hatte, doch nicht stark genug gewesen wären. „Petrus Martyr" von Tizian mit seinem Waldrand war dagegen etwas ganz anderes, er kannte das Bild von Italien her, und zwei im Landschaftlichen ebenso hervorragende Bacchanale hatte er noch zuletzt in Madrid gesehen (1828). Die Ausführung der Landschaft auf seinen Figurenbildern pflegte er vorzugsweise seinen jüngeren Freunden Jan Wildens († 1653) und Lukas van Uden († 1672) zu überlassen; jener kehrte von einem längeren Aufenthalte in Italien 1618 nach Antwerpen zurück, dieser scheint die Niederlande niemals verlassen zu haben und arbeitete seit 1627 für Rubens. Aber in seiner späteren Lebenszeit reizte es den großen Meister, auch mit eigener Hand selbständige Landschaften zu malen, und mit dieser neuen ganz auf ihm beruhenden Gattung geht er den bedeutenden Holländern zeitlich noch etwas voran. Er giebt uns bei einem Augenpunkt von mittlerer Höhe gewöhnlich einen Waldrand mit ausdrucksvollen Einzelbäumen, dazu freies Feld



Fig. 75. Die Heuernte, von Rubens. Palast Pitti.

und sehr viel Himmel mit wechselnden Wolkenschatten und Sonnenblicken, mit abziehenden Gewittern und Regenbogen. Indem das atmosphärische Leben das Terrain gliedert und belebt, hebt es zugleich eine bedeutend mitwirkende Staffage noch mehr heraus, Rinderherden und Gespanne, Landmädchen, Bauern bei allerlei Arbeit, alles groß und deutlich, nicht mehr in der ängstlichen Vortragsweise des trefflichen Sammetbrueghels. Durch diese nützliche und nahrhafte Seite unseres Erdendaseins hält er seine landschaftliche Linienkunst an der Wirklichkeit fest, denn in der eigentlichen heroischen Landschaft pflegen die Menschen nicht um ihr täglich Brot zu arbeiten. Unsere Wirklichkeitsfanatiker vermissen trotzdem die Naturwahrheit und die kontrollierbare Nachahmung des Einzelnen. Danken wir Gott, daß es einen gegeben hat, der uns mehr zu bieten hatte als Ausschnitte und Skizzen, nämlich den vollen und großen Naturklang, zu dem wir unsere Empfindung erheben sollen, wenn er nicht von selbst zu uns herabkommt.

Unter den etwa 50 erhaltenen Landschaften (36 sind gestochen, hauptsächlich von dem jüngeren Bolswert) gehören jener Hauptgruppe an die Landschaft mit dem Regenbogen in München (Fig. 74) und eine ähnliche im Louvre, nur liegt in dieser der Waldrand links vorne, rechts hinten zieht ein Gewitter ab, und im Mittelgrunde sieht man Schafe mit ihren Hirten, eine leicht antikisierend gehaltene Pastorale; das Atmosphärische ist düsterer und großartiger als auf dem Münchener Bilde. Eine zweite Münchener Landschaft (Nr. 760) hat durch eine Kuhherde ihres Vordergrundes beinahe den Charakter eines Tierstücks. Im Palast Pitti (Fig. 75) befindet sich eine Heuernte bei Abendbeleuchtung in der Umgegend von Mecheln, mit heimkehrenden Arbeitern, in der National Gallery das Landgut Steen im Herbst bei Morgenlicht mit einem Jäger und einem Wagen, in Windsor ein Sommer und ein Winter, und im Buckinghampalace die Wiese von Laeken mit glatten Rindern und einigen um sie beschäftigten kräftigen Frauen, ein lachender Anblick. Etwas ungewöhnlich für Rubens ist eine Stadt mit einem mittelalterlichen Schloß bei Sonnenuntergang im Louvre, ganz vorn sieht man ein Turnier Geharnischter in verhältnismäßig großen Figuren; der Eindruck geht nicht zusammen: sollen die alten Ritter die Hauptsache sein oder das Stadtbild einer vergangenen Zeit? Zwei kleine Bilder in Petersburg haben dagegen ihren ganzen Reiz wieder in der Vegetation und der Atmosphäre, das eine mit Abendlicht und einem Regenbogen; das andere, mit einem Fuhrwerk, das unter Schwierigkeiten eine Furt passiert, überrascht uns durch einen Elsheimerschen Beleuchtungskontrast: hinter dem Walde ist die



Fig. 76. Gewitterlandschaft, von Wildens. Augsburg.

Sonne untergegangen, von da her breitet sich Abendrot aus, dem der aufgehende Mond mit seinem Licht begegnet.

Auf einem früheren Bilde des Palastes Pitti zieht die Staffage, Odysseus und Nausikaa mit ihren Mägden, die Charakteristik fast ganz auf sich, während auf einer Überschwemmungslandschaft in Wien die Mythologie, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, den elementaren Vorgang nur begründen soll. Das Großartigste auf diesem Gebiete ist dann aber der Schiffbruch des Aeneas in Berlin (aus der Sammlung Hope); wir sahen ja schon an dem Quos ego mit dem Kardinalinfanten in Dresden, daß Rubens dem Meere wohl nahe zu kommen wußte.

Wenn Wildens und Uden auf eigene Rechnung Bilder malen, die dann bisweilen ihre Bezeichnung tragen, so sind sie leicht voneinander zu unterscheiden: Wildens hat einen breiten, kräftigen Strich mit einem bräunlichen Gesamtton, Uden sehr viel Grün bei sorgfältiger, oft ins Zierliche gehender Ausführung und kleinerem Format. Beide sind tüchtige Handwerker, aber verglichen mit Rubens ohne einen Flimmer von Genialität. Gediegen, aber nüchtern und stimmungslos ist eine Winterlandschaft von 1624 mit einem lebensgroßen Jagdknecht und drei Hunden von Wildens (Dresden), ebenfalls eine Ansicht von Antwerpen von 1636 (Amsterdam), während eine Landschaft von 1640 (Augsburg; Fig. 76) die Folgen eines abziehenden Gewitters, Pfützen auf den Wegen, zerzauste Bäume, Regen und Blitz, einen Regenbogen am Abendhimmel, kurz zu vielerlei atmosphärisches Leben zeigt, als daß es zum ruhigen Ausdruck kommen könnte. Auf Udens Bildern sehen wir gewöhnlich ein Motiv seiner Heimatgegend dargestellt, anspruchslos, ohne Effekte, manchmal mit Regenhimmel, Sonnenblicken oder auch einem Regenbogen, wie auf den Landschaften von Rubens. Sie sind oft angenehm z. B. in der Art, wie das Terrain behandelt ist, aber niemals irgendwie bedeutend; manche hat einer der beiden Teniers mit Figuren staffiert. Von seinen zahlreichen Landschaften finden sich allein in Dresden neun, darunter vier bessere. Zwei in etwas größerem Format stellen hügelige Gegend mit Wald, Häusern und menschlichem Verkehr dar, unter einer Regenwolke oder mit einem Regenbogen (Nr. 1134. 1137), zwei ganz kleine zeigen uns Stücke Wald und Wasser, fein und scharf in der Zeichnung, dabei allerliebst intim in der Stimmung (Nr. 1136. 1140).

Wie Rubens für die Landschaft Wildens und Uden als Gehilfen heranzog, so bediente er sich bei der Darstellung von Tieren manchmal seines bei-



Fig. 77. Totes Wild, von Snyders. München.

nahe gleichaltrigen Freundes Frans Snyders (1579—1657), von dessen Kunst er sehr viel gehalten haben muß, obwohl er selbst als Tiermaler ihn noch übertraf. Ein merkwürdiges Verhältnis! Pferde z. B. ließ er ihn nicht malen, und viele seiner berühmten Bilder mit wilden Tieren sind ganz ohne Snyders Hilfe zu stande gekommen. In seinem Besitz fand sich aber bei seinem Tode ein großes Breitbild (Berlin, Nr. 774): Diana mit drei männlichen Begleitern, von Rubens Hand, auf einer Hirschjagd begriffen; die Tiere hat Snyders, die Landschaft Wildens gemalt. Es war Rubens gut genug, um es als sein Eigentum zu behalten. Snyders war Schüler des Höllenbrueghel und des glatten Mythologienmalers Hendrik van Balen gewesen, er hatte sich dann gleichzeitig mit Rubens in Italien aufgehalten und verdankte wohl ihm die Anregung zu dem Tier- und Jagdstück seiner mittleren und späteren Zeit. Seine früheste Gattung, die er aber dann immer beibehielt, sind Riesenstillleben, auf einem Tisch, aus totem Wildbret, Geflügel, Seetieren, Gemüse und Früchten aufgebaut, zwischen denen lebende Hunde, Katzen, Affen, auch wohl — von anderer Hand — ein Verkäufer oder eine Köchin angebracht sind, kräftig im Strich, äußerst naturwahr in der Stoffbezeichnung, dem Vogelgefieder, dem Pelz der Tiere oder dem Flaum der Früchte, und leuchtend in den Farben der kühlen Skala. Als hervorragende leicht zugängliche Beispiele seien erwähnt fünf in Dresden, alle nach Gegenständen und Anordnung verschieden, eins in Kassel mit zwei menschlichen Figuren, die man früher sogar Rubens zuschrieb; eins in München mit einem jungen Mann hinter dem Tische (Fig. 77), eins in Brüssel von besonders brillanten Farben, zwei in Amsterdam (das bessere Nr. 1344 unbezeichnet). Dieses Küchenstück, neben dem sich auch noch eine kleinere Art von Stillleben, aus Stoffen, Geräten und Früchten zusammengesetzt findet, (z. B. Berlin, Nr. 774 B) hat allen Wandlungen des Geschmacks standgehalten, denn es erfüllt unsere Anforderungen an die Wahrheit des Einzelnen und wirkt zugleich als Dekoration mit unzerstörbarer Kraft. Adriaen van Utrecht aus Antwerpen (1599—1652), der Schüler von Snyders, hat diese Gattung in zahlreichen Bildern vortrefflich fortgesetzt: zwei Prachtstücke in Kassel von 1629 und in Dresden von 1647, ein undatiertes in Brüssel, Nr. 476 (Fig. 79). — Wenn sich Snyders mit der lebenden Natur allein befaßt ist er weniger glücklich. Er beherrscht durchaus den ruhig dastehenden großen Jagdhund, den man in verschiedenen Rassen neben den Tischen jener Küchenstücke sehen kann: vier Köpfe nach der Natur auf einem Blatt, Berlin, Nr. 774 A; vielerlei Köpfe, darunter auch solche von Hirschen, auf



Fig. 78. Sauhatz, von Snyders. Dresden.

einer ebenso geistreichen Studie in Brüssel, Nr. 747 A, — er kann auch kleineres Getier höchst lebendig wiedergeben: zwei Schwäne von Hunden angegriffen, in Antwerpen; zwei kämpfende Hähne auf einem Hühnerhof, in Berlin. Aber wenn er das große wilde Tier der Freiheit zu einem Jagdstück oder einem Tierkampf verarbeitet, eine ungemein beliebte und in zahlreichen großen Breitbildern vertretene Gattung, so haben wir anstatt des Eindrucks der Natur und der freien Bewegung leicht den einer zirkusmäßigen Dressur: so wenn eine Löwin sich auf ein Wildschwein gestürzt hat, oder



Fig. 79. Küchenstück, von Adriaen van Utrecht. Brüssel.

wenn zwei tanzende junge Löwen thun, als wollten sie einen Rehbock verfolgen, den sie längst unter ihren Tatzen haben müßten, oder wenn ein Wildschwein von Hunden umstellt, sich gegen diese in Wehrzustand setzt (sämtlich in München). Die Sauhatz in Dresden (Fig. 78). Eine Zeitlang zwischen 1606 und 1620 hatte Snyders seinen Schwager Paul de Vos († 1678) in der Werkstatt, der sich nun ebenfalls in diesen großen Jagdstücken versuchte. Sie finden sich am zahlreichsten in Madrid, wo ja auch Snyders selbst besonders geschätzt wurde, und sie kommen seinen Bildern äußerlich auch recht nahe, aber sie haben weniger energische Farben und sind flacher im

Relief. Die Landschaft und die menschlichen Figuren malten ihm Gehilfen des Rubens: ein Hirsch von Hunden gejagt, rechts hinten Diana mit zwei Nymphen (Haag); zwei aufrecht stehende Bären mit Hunden kämpfend (in Berlin; ein ähnliches in München, Nr. 1467). Beide Bilder wurden früher Snyders zugeschrieben. Eine Hirschjagd und ein Pferd mit Wölfen (Brüssel, Nr. 491).

Snyders hat aber noch einen Schüler gehabt, auf den er stolzer sein konnte, denn dieser klatschte seinen Meister nicht ab, sondern er entwickelte das Tierstück sowohl gegenständlich wie im Ausdruck des Malerischen nach



Fig. 80. Totes Wild, von Fyt. Berlin.

einer andern Richtung: Jan Fyt aus Antwerpen (1611—1661). Ein von Hunden verfolgtes Reh in Berlin (wiederholt 1655, Wien, Liechtenstein) und einige ähnliche sehr bewegte Jagddarstellungen größeren Umfanges halten sich noch in dem Stoffkreis von Snyders, wiewohl der Auftrag und der Farbenton völlig anders ist, die Stoffbezeichnung noch eingehender, strichelnd oder tupfig, das Kolorit tief und satt, tonig, weniger bunt und leuchtend. Am anziehendsten sind seine Tiere in ruhiger Haltung, vorzugsweise Hunde, die er in allen Rassen darstellt (zwei ziehen einen Karren mit Wildbret, in Brüssel; ein großer weißer, glatthaariger Hund neben einem Knaben und

einem Zwerg, in Dresden, von 1652), aber auch Schafe, Ziegen und Federvieh, dann totes Geflügel und Wild, zu Stillleben vereinigt, neben denen gewöhnlich ein oder zwei Hunde wachthalten. Von dieser Art finden sich vier Bilder in Kassel, zwei in Dresden, ein sehr breit gemaltes Stillleben mit einem Hasen ohne Hund Nr. 1210, und ein kleineres mit zwei hängenden Rebhühnern, die ein Hund beschnuppert Nr. 1212; in Berlin ein großes, tief und kräftig gemaltes Jagdstillleben mit zwei Schweißhunden in einer Abendlandschaft, datiert 1649 (Fig. 80), und ein kleineres mit einem Hunde, der tote Vögel beschnuppert, Nr. 883 B; ganz hell und reich in der Färbung dagegen Nr. 967 die von einer Koppel Schweißhunde umgebene Jagdbeute, in die Quellinus eine nüchterne, kaltfarbene Diana hineingemalt hat; in Antwerpen ein großes Jagdstück mit zwei Windhunden.*)

Da es sogar einige Blumenstücke von ihm giebt, die von ausgesuchtem Geschmack sind, z. B. Früchte und Blumen in einer Landschaft, großes Breitbild in Brüssel —, so hat Jan Fyt mit einem Teil von Rubens Erbe gewiß würdig geschaltet.

Rubens, so hat man gesagt, legte wie alle Großen mit seiner Thätigkeit nicht fremde Kräfte lahm, sondern er rief sie auf, und von seinen Anregungen erfüllt, lebte die vlämische Malerei weiter bis an das Ende des Jahrhunderts. Der Satz verlangt doch viele Einschränkungen. Der Stil seines höheren Figurenbildes konnte wohl den Sinn für das Monumentale wecken und sich in einer äußerlich groß erscheinenden Dekorationskunst noch eine Weile fortsetzen, aber persönlich erkennbar, individuell konnte darin kein einzelner Künstler bleiben, und alles, was noch nach Rubens im Kirchenbilde und in der Mythologie und Allegorie geschaffen wird, spricht uns wie verflachende Nachahmung an. Schüler von der Bedeutung, wie sie Raffael in Rom gebildet, wie sie aber namentlich auch Rembrandt gewonnen hat, finden wir in Rubens Kreise nur einen, van Dyck, und der blieb nicht bei der Hauptgattung seines Meisters, sondern er wandte sich schließlich ganz dem Porträt zu; wir werden ihn im nächsten Kapitel zu betrachten haben. Die

*) Da die Kunst der Jagdliebhaberei recht viel verdankt, so darf wohl einmal die Frage laut werden, warum nicht auch die Kunstbetrachtung Jagdfreunden und Tierkennern von Bildung und Geschmack einiges zu verdanken haben könnte. Das Pferd und der Hund bei den Niederländern und den Oberitalienern. Die Schaukelpferde auf dem Genter Altar. Warum hat Albert Cuyp keine besseren Pferdeköpfe gemalt? Hier liegen die schönsten Aufgaben für Offiziere z. D.

anderen Schüler aber, die nach Rubens Anleitung das höhere Figurenbild ganz auf sich nahmen, waren ihm selbst als Gehilfen wertvoll, aber für sich gerechnet sind sie doch nur Handwerker. Wir haben die tüchtigsten hier zu erwähnen, ehe wir uns den selbständigen Malern, die nicht mehr Rubens Schüler waren, zuwenden können. Es sind zwei ältere, Abraham van



Fig. 81. Vermählung der h. Katharina, von Diepenbeeck. Berlin.

Diepenbeeck (1596—1675) und Cornelis Schut (1597—1655) und zwei jüngere, Theodor van Thulden (1606—1676) und Erasmus Quellinus (1670—1678).

Schut kam zuerst in Rubens Werkstatt, 1620 oder früher, wir kennen ihn als den braven Gehilfen seines Meisters an vielen großen Kirchenbildern, und darnach verlangt uns nicht gerade mehr sonderlich nach seinen eigenen, die sich an manchen Stellen z. B. in Antwerpen finden, denn für das Zeitbild hat er neben Rubens keine Bedeutung. Diepenbeeck war ein Glasmaler

Fig. 82. Bauernhochzeit, von Thulden. Brüssel.

aus Herzogenbusch und etwa seit 1623 bei Rubens, dem er durch sein flottes Zeichnen und seinen kecken Farbensinn vielleicht noch wertvoller war als Schut. Es giebt von ihm Bilder, auf denen er sich äußerlich neben seinem Meister behaupten kann, z. B. eine Vermählung der h. Katharina in Berlin (Fig. 81). Näher angesehen sind sie freilich viel schlechter gezeichnet, wie die „Flucht der Cloelia“ in lebensgroßen Figuren ebenda, die man diesmal noch mit einem besseren Rubensschen Werkstattbilde vergleichen kann (Dresden, Nr. 978 und Louvre). Der vielseitigste ist Thulden, der um 1625 mit Rubens in Berührung kam, vor allem ein tüchtiger Zeichner und selbständiger Erfinder im Gebiet des Formenwesens (Einzug Ferdinands, S. 105). Seine Bilder, Kirchentafeln und Mythologien, sind äußerst zahlreich. In Berlin befindet sich ein großer Triumph der Galatea, glatt und kühlfarbig, also aus seiner früheren Zeit, denn später malt er wärmer und lockerer, so wie der spätere Rubens. Merkwürdig unter allen diesen Bemühungen im höheren Stil nimmt sich eine überaus gelungene Probe im niederen aus: auf einem Pachthof (Brüssel, Nr. 475; Fig. 82) tummelt sich eine Bauernhochzeit, so kannibalisch wohl wie sie innerhalb dieses ganzen Genres nicht oft gefunden werden dürfte; alles gleich frisch, natürlich und unanständig. — Quellinus malt Andachtbilder und Mythologien, gleich fruchtbar wie Thulden, den er im Malerischen noch übertrifft. Auch seine Bilder sind zahlreich in Kirchen und Museen.

Er wurde nach Rubens Tode Stadtmaler von Antwerpen, aber Thulden galt zunächst wenigstens als der bedeutendere, der eigentliche Träger der Schultradition. Als Amalie von Solms das Gedächtnis ihres Gemahls Friedrich Heinrich in einem allegorischen Bildercyklus im Oraniensaal des „Hauses im Busch“ verewigt wissen wollte, berief sie neben einer Anzahl holländischer Historienmaler die Vlamländer Jordaens und Thulden, die ihr beide als Vertreter des Rubensstils gelten konnten. Jordaens übernahm die Hauptwand, den eigentlichen „Triumph“ des Prinzen über seine abstrakten Gegner, Laster und Krankheiten (eine eigenhändige Skizze in Brüssel), Thulden lieferte von den Szenen aus seinem Leben auf den übrigen Wänden als sein bestes Stück waffenschmiedende Cyklopen. Das war fast dreißig Jahre nach dem Luxembourgcyklus von Rubens. Seine Grazie war verschwunden, dafür war alles Körperliche massiver geworden, als es die Allegorie und der dekorative Stil vertragen. Nach diesen Arbeiten zog sich Thulden in seine Vaterstadt Herzogenbusch zurück, und Quellinus setzte in Antwerpen die Rubensschule allein fort.



Fig. 83. Antonius van Dyck, Selbstbildnis. München.

3. Die Antwerpener Großmaler neben Rubens. Antonius van Dyck.

Abraham Janssens, Crayer, Cornelis de Vos. Jordaens, van Balen, Sebastian Vranx. Nachahmer van Dycks. Peeter de Meert.

Eine eigene hohe Idealmalerei kann sich neben Rubens nicht halten: entwicklungsfähig hingegen ist alles, was mit dem Bildnis zusammenhängt. Die einfache Natur, namentlich auch in ihrer niedrigsten Sphäre, bietet der künstlerischen Eroberung noch Stoffe genug. Aber etwas Selbständiges wie das Sittenbild und das Gegenstandsbild entsteht daraus nicht so leicht wie bei den holländischen Nachbarn, denen keine Stilüberlieferung, keine höhere Doktrin den Sieg erschwerte.

Abraham Janssens (1575—1632) soll Rubens Gegner gewesen sein, jedenfalls war er dann kein gefährlicher. Er hatte wie dieser in Italien Caravaggio auf sich wirken lassen und malte nun ebenfalls Altartafeln und Mythologien, aber wenn zwei dasselbe thun, so ist es nicht immer dasselbe.



Fig 84. Die Madonna der Armbrustgenossenschaft, von Crayer. Brüssel.

Das Beste, was er konnte, zeigt uns wohl ein Kaminbild aus dem Antwerpener Stadthause (jetzt im Museum) mit dem graubärtigen Scheldegott neben einer Antwerpia, aber wie ärmlich nehmen sie sich aus gegen Rubens Flußgötter und landschaftliche Repräsentanten! Zwei Halbfigurenbilder in Berlin (Vertumnus und Pomona; Meleager und Atalante) sind im Hinblick

auf Rubens gemalt worden und schwerlich im feindlichen Wetteifer, da sonst Frans Snyders wohl nicht die Tiere und Früchte dazu geliefert haben würde.



Fig. 85. Der Schutzengel, von Crayer. Löwen.

Mehr spricht uns der freundliche Gaspar de Crayer an (1584—1669), der hauptsächlich in Brüssel arbeitete — dort und in Wien finden sich seine

meisten Bilder — und Rubens, den er lange überlebte, auf seine Art fortsetzte. Äußerlich kommt er ihm bisweilen recht nahe: ein lebensgroßer, muskulöser Elias im roten Gewand in der Waldeinsamkeit sitzend (Antwerpen). Aber in Gnadenbildern und Martyrien kann er ja freilich neben seinem großen Vorbilde nicht mehr viel bedeuten. Dann entschädigt er uns wohl durch gute Porträts, wie die des Stifters und seiner Gattin auf einer Beweinung Christi (Brüssel) oder die der dreizehn Vorsteher der Armbrustgenossenschaft, die in zwei Gruppen unter einer Gnadenmadonna, ihrer



Fig. 86. Der h. Norbert und die Familie Schnoeck, von Cornelis de Vos. Antwerpen.

Patronin, knieend und stehend angebracht sind (Brüssel, aus Notredame du Sablon; Fig. 84). Als Gegenstand, der aus dem gewohnten feierlichen Stil herausfällt, ist noch ein Schutzengel mit drei modisch gekleideten Kindern (Löwen, Museum; Fig. 85) bemerkenswert, an Murillo erinnernd.

Ein tüchtiger und in seiner Einfachheit gewinnender Bildnismaler ist erst neuerdings zu der verdienten Anerkennung gekommen; sie hat ihm den Platz in der unmittelbaren Nähe der ganz Großen zugesprochen, deren Vorgänger er ist. Cornelis de Vos, des Tiermalers Paul älterer Bruder (1585—1651), porträtierte das wohlstehende Bürgertum seiner Stadt, bald schlicht und geschäftsmäßig, bald höher gehalten und feiner ausgeführt, je

nach den Ansprüchen und Aufwendungen seiner Besteller. Er war 23 Jahre alt, als Rubens aus Italien zurückkehrte. Mit diesem hat er sich ohne Frage gut gestanden, denn keiner vertrat dem andern den Weg; für Rubens als Bildnismaler kamen nur persönliche Freunde und der hohe Adel in Betracht. So lange sich van Dyck in Italien aufhielt, war Cornelis in diesem Fache der Erste.

Im Antwerpener Museum, wo man ihn am vollständigsten kennen lernt, finden sich zunächst aus seiner früheren Zeit, als er noch nicht der gesuchte Porträtist war, einige gute Dutzendarbeiten, die in ihrer schlichten, treuen Natürlichkeit etwas geradezu Rührendes haben. Auf zwei Altarflügeln (Nr. 105) sehen wir den Stifter und seine Gattin mit je fünf Söhnen und Töchtern, sämtlich in Halbfiguren und schwarz gekleidet vor einem Betpult knieen (ein rotes Kreuz über den Köpfen von drei Knaben bezeichnet diese als verstorben); ein einzelnes Votivbild (Nr. 106) zeigt uns Mann und Frau vor einem Marienaltar knieend. Zwei schwarzgekleidete Halbfigurenporträts eines Herrn und seiner Gattin ohne sakrale Bestimmung (Nr. 660. 661) haben denselben schlichten Charakter. Etwas kostbareres ist dann das Meerbeecksche Epitaph (einst in der Kathedrale) mit einer ganz in Rubens Weise gemalten Anbetung der Könige als Mittelstück und den wesentlich höher aufgefaßten Stiftern, die unter ihren Namensheiligen knieen, auf den Flügeln. Es ist aber auch ein reifes Werk von prächtig wirkenden tiefen und satten Farben, nach 1632, wo der Mann starb, im Auftrage der 1650 verstorbenen Gattin gemalt. Ein anderes sakrales Bildniswerk, das sich ursprünglich ebenfalls in der Grabkapelle seiner Stifter befand, ist 1630 gemalt worden und stellt äußerlich einen historischen Vorgang dar (Fig. 86). Der heilige Norbert empfängt die Kirchengefäße zurück, die man vor den Angriffen eines Ketzers in Sicherheit geborgen hatte; rechts sieht man die Familie Schnoeck und im Durchblick die Michaelskirche, aus der das Bild stammt. Der Farbenton ist diesmal ungemein zart und hell, bläulich grau in der Gesamtwirkung, und die Figuren haben zum teil etwas von der Eleganz des späteren van Dyck. Man meint es zu fühlen, daß sich der Künstler hier, in einer Art von Historie, nicht so frei bewegte wie im einfachen Bildnis.

Günstige Umstände oder auch ein glückliches Taktgefühl hielten ihn auf diesem Gebiet fest, wo seine Stärke lag. Wir wenden uns dem zu und dürfen seine nicht zahlreichen Kirchenbilder ganz außer acht lassen. In Antwerpen befindet sich noch das merkwürdigste aller seiner Einzelporträts von

1620 (Fig. 87). Ein grauköpfiger Klubdiener der Lukasgilde, über und über mit Medaillen und Zierschildern behängt, steht unter seinen Prunkgefäßen und sieht griesgrämig ins weite; ein freundlicheres Gesicht zu machen, war dem vielgeplagten Vexierburschen wohl nicht gegönnt. Das ist sprechende Natur in aller ihrer Häßlichkeit, dabei äußerst subtile Zeichnung und ein feiner, silbergrauer Farbenton. Besonders anziehend sind seine Gruppenporträts.



Fig. 87. Abraham Grapheus, von Cornelis de Vos. Antwerpen.

Das seiner eigenen Familie in ganzen Figuren in Brüssel, nach dem Aussehen des Malers zu schließen, um 1625 entstanden, ist noch ein wenig steif, aber doch fein komponiert, nicht mehr bloß gestellt wie die Familienhälften auf den Flügeln der Epitaphien, und in der Farbe tief und kräftig (Fig. 88). Die Töchterchen glaubt man wiederzuerkennen auf einem Berliner Bilde (Nr. 832), wo zwei kleine blonde Mädchen in einer Landschaft nebeneinander sitzen, sich

mit Früchten beschenken und dabei den Beschauer höchst lebendig ins Auge gefaßt halten. Auch das Frankfurter Städelsche Institut besitzt ein solches Kinderbild von 1627 (früher Rubens zugesprochen). In Berlin findet sich noch eine Gruppe in ganzen Figuren, ein Ehepaar einfacheren Schlages, fast ein wenig einfältig, bei Abendhimmel auf der Terrasse seines Landhauses



Fig. 88. Cornelis de Vos und seine Familie, von ihm selbst. Brüssel.

sitzend, von 1629. Eine gewähltere Haltung weiß sich die Familie Hutten beizulegen (München; Fig. 89). Die Eltern sitzen, bis zu den Knieen sichtbar, unter einem Vorhang vor einer weiten Parklandschaft, sie haben zwei allerliebste Kinder zwischen sich, das dritte steht neben der Mutter; die Komposition ist freier als auf dem Brüsseler Familienbilde. Das Braunschweiger Museum

Fig. 89. Die Familie Hutten, von Cornelis de Vos. München.

besitzt ein bezeichnetes sittenbildlich aufgefaßtes Bildnis einer reichen Dame mit zwei Kindern. In Köln wird ein anfangs der achtziger Jahre erworbenes eigentümliches Bild mit acht Figuren, zu dem damals Kenner den Namen Jan Gerritsz Cuyp nannten, dem Cornelis de Vos zugeschrieben. Eine auffallend bäurische Gesellschaft! Die zwei kleinen Mädchen sind bei weitem nicht so niedlich wie sonst bei Cornelis, aber die ganze weibliche Sippe hat offenbar schon von Natur wenig Anmut. Das Malwerk ist vom allerbesten, die Komposition äußerst steif, die innere Verbindung ist nicht gerade geschickt dadurch zuwege gebracht, daß ein großer Fruchtkorb die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Das alles aber spricht nicht gegen Cornelis, für den die Anordnung so vieler Personen keine leichte Sache gewesen sein mag. Vergleichen wir hiermit ein Familienbild von zehn Häuptern in Braunschweig, dort Ravesteyn genannt, aber von Bode längst unserem de Vos glücklich zurückgegeben. Es ist mehr zusammengestellt als gruppiert: Vater und Mutter sitzen links und rechts, in der Mitte spielt eine Tochter Klavier, dazwischen in den Lücken stehen die übrigen Kinder, nach ihrem Geschlecht zu Vater oder Mutter geordnet. Es gewinnt durch die Treuherzigkeit aller dieser einfachen Menschen in ihrem Festtagsschmuck, ein echter de Vos. Der Familienvater trägt hier, wie der Hutten in München, die Radkrause, die um diese Zeit sonst nur noch bei den Frauen vorzukommen pflegt. Es giebt noch andere Porträts von de Vos, die früher unter Ravesteyns Namen gingen: ein alter Rechtsgelehrter, in dreiviertel Figur sitzend, von 1622, in Braunschweig (Nr. 207); in Berlin ein Stück eines Altarflügels mit einem andächtigen Gelehrten und seinem Töchterchen in der Kirche, gute, feine Arbeit (Nr. 757) und das Brustbild eines Herrn van Nieuwerkerke (Nr. 757 A).

Eigentlich muß man Cornelis einen ganz hervorragenden Kindermaler nennen, und seine Babies sind uns entschieden lieber als die seines auch in diesem Punkte berühmter gewordenen Zeitgenossen Velazquez. Es kann sein, daß ihm auch die rätselhaften Bildnisse eines Knaben und eines Mädchens in Kassel (Nr. 122. 123) gehören, die aus einem größeren Ganzen ausgeschnitten und zu Einzelbildern hergerichtet worden sind. Aber Kassel besitzt noch das bezeichnete Kniestück des Antwerpener Waisenhausvorstehers Cock, eines freundlichen älteren Herrn in schwarzem Atlas, vor dem ein rotgekleideter Knabe mit einem Briefe steht. Die Zeichnung ist hier so frei, wie sie bei Cornelis überhaupt nur sein kann, und die Farbenzusammenstimmung — grünes Stuhlpolster, dunkelgrüne Tischdecke und brauner Grund — meisterhaft.

Als Cornelis de Vos sah, daß ihn Rubens und van Dyck überholten, lernte er von ihnen, aber er wurde nicht zum Nachahmer. Er ließ einen Abstand zwischen ihnen und sich, und das hat ihm seine Selbständigkeit und neben ihnen seine Vorzüge gesichert. Man traut ihm heute viel zu und hält ihn für einen recht feinen Maler, der dann freilich in seinen einzelnen Leistungen um so verschiedenartiger gewesen sein muß. In diesem Zusammenhange noch ein Wort über zwei merkwürdige Bilder. Die wundervolle Fa-



Fig. 90. Die Familie van Vilsteren, von Cornelis de Vos (?). Brüssel.

milienszene in München mit den spielenden Kindern vor einem Säulenvorhang und Landschaftsdurchblick, die unter Frans Halsens Namen geht, ist für diesen selbstverständlich unmöglich, und es findet sich in seinem ganzen Kreise keiner, dem sie gehören könnte, auch nicht Pot! Die Kinder erinnern an die Kasseler Kinder, und es bleibt nach unserer gegenwärtigen Kenntnis kein anderer übrig als Cornelis de Vos, dieser hat sich dann in Lebendigkeit, feinen Allüren und stattlicher Umgebung hier selbst übertroffen. Die hier abgebildete sogenannte Familie van Vilsteren in Brüssel (Fig. 90) stimmt, wenn man von dem guitarrespielenden Vater und dem trommelnden Kinde

absieht, in Anordnung, Bewegungen nnd Kleidung so auffällig mit der Mittelgruppe des uns bekannten Rubensschen Familienbildes (Fig. 73) überein, daß dabei verschiedene Möglichkeiten denkbar sind. Das Bild hat tiefe, kräftige Farben von warmer Gesamthaltung, sehr viel Rot, und im Vortrag eine anziehende Mischung von Freiheit und Befangenheit, es hat kaum etwas von van Dyck, dem es in Brüssel zugeschrieben wird, wohl aber erinnert uns mancherlei an Cornelis de Vos.

Selbständig hielt sich auch der kernige Jakob Jordaens (1593—1678) neben Rubens und zum teil in denselben Gegenständen. Er war der jüngste namhafte Schüler Adams van Noort (nach dem Schlachtenmaler Sebastian Vranx, dem Mythologiker Hendrik van Balen und Rubens), und er wurde 1616 sein Schwiegersohn. Die knorrige, derbe Art des Alten erfüllte ihn ganz, nach Italien ging er nicht; wozu auch? was er an Italienerei brauchte, konnte er ja Rubens absehen. Er wurde auch nicht Hofmaler wie Rubens, denn er wollte für das ungelehrte Volk malen, und wir können uns heute noch vorstellen, wie er es ergriff, wenn wir uns einige seiner Bilder darauf ansehen wollen. Da ist zunächst ein wirkliches Kirchenbild, das Abendmahl (Antwerpen), nicht übel, nur viel weniger feierlich als sonst: Christus bricht das Brot dem Judas, die anderen sitzen und stehen in Gruppen herum, darüber ein Portikus, von dem eine Lampe niederhängt, mit Draperien, ein Fenster, eine Thür mit Durchblick in die Landschaft. So könnte es wohl in einer Abendgesellschaft aussehen, in der sich gerade etwas seltsames zugetragen hat. In Amsterdam finden wir die Geschichte von Petrus und dem Stater ganz in eine Szene des täglichen Verkehrs übersetzt, ein Hafenbild mit vielen lebhaften Menschen und Tieren, in venezianische Glutfarben getaucht. Man errät den Gegenstand nicht mehr; nach Christus muß man suchen, um ihn zu erblicken. Ein solches Bild mußte namentlich in Holland gefallen, wo Jordaens viel verkehrte. Im Brüsseler Museum hängt wieder ein einstiges Altarblatt von 1630: S. Martin im geistlichen Ornat heilt einen Besessenen, umgeben von allerlei Gefolge und Volk, einem römischen Prokonsul mit einem schwarzen Sklaven. Die Gruppierung steigt die Treppenstufen eines prachtvollen Bauwerks hinan, ganz wie manchmal bei Rubens, dem hier auch übrigens Jordaens nachgegangen ist, aber auf seine Weise. Die Körper und die Stoffe, das Licht und die Farben, das alles erscheint uns bei ihm oftmals wie dem Rubens abgesehen, und doch wie anders ist gewöhnlich die

Schlußwirkung! Jordaens hat mehr Helldunkel, das seine Figuren kräftiger modelliert; sie schaffen sich nun mit ihrer an sich stärkeren Leiblichkeit schwerer und unbehilflicher weiter, während bei Rubens viel eher alles in Leben erzittert, — und statt der leuchtenden, bunten Lokalfarben seiner früheren Zeit findet sich allmählich bei Jordaens eine allgemeine, übrigens höchst malerisch wirkende bräunliche Tönung, oft mit metallischen Lichtern, ein. Man ver=



Fig. 91. Satyr und Bauer, von Jordaens. Kassel.

gleiche einerseits die Susanna im Bade, eins seiner farbenprächtigsten Bilder, in Brüssel, andererseits zwei jener beinahe einfarbig wirkenden Stücke in Dresden: der Verlorene Sohn, fast nackt unter Schweinen und anderen Tieren, wie auf einem Viehmarkt, alles in Lebensgröße, und ebenso Diogenes unter zahlreichem Volk und Vieh über einen wirklichen Gemüsemarkt vierschrötig einhertrottend. Aus diesem Diogenes hätte ebensogut ein Heiliger werden

können, ein Antonius oder Leonhard oder Wendelin; das Parodische, was wir bei diesen Szenen empfinden, lag dem Künstler ganz fern, er schilderte nur für starke und gesunde Nerven. Daß er aber biblische Gegenstände gern einmal aus dem Kirchenbarock des Rubensstils auf die Gasse verlegte, in der Weise der Holländer, hängt noch besonders zusammen mit seinem heimlichen reformierten Bekenntnis. Er konnte nun als Künstler beiden Teilen dienen und hat es gethan; aus alten Verzeichnissen geht hervor, daß er es in Bezug auf den Absatz seiner Bilder wohl mit Rubens aufnehmen durfte. Und nun sehe man den Riesenknaben Jesus unter einem Haufen von Schriftgelehrten auf einer großen Kirchentafel von 1663 (Mainz), die jeden, der sie zuerst erblickt, betroffen machen muß, ein wildes Spiel von Körperkraft und Helldunkel. So etwas packte und es konnte vielleicht noch wirken, wo kein Rubens mehr hingriff.

Den Bacchanalien des Rubens entsprechen bei Jordaens allerlei mythologische Szenen, sehr gute in Kassel (wo er überhaupt in allen Gattungen, außer im Kirchenbilde, am besten vertreten ist): der trunkene Bacchus mit einem rauschenden Gefolge von Weibern und Kindern, von jungen Burschen, einem Faun und einem Mohren (Nr. 100), sämtlich ausgelassener und namentlich fülliger in den Körperformen als bei Rubens. Ferner die Ernährung des kleinen Bacchus durch ziegenmelkende Nymphen (Nr. 94) und ein kleineres Bild, auf dem ein Satyr ihm den Trunk reicht, während eine Nymphe die Ziege melkt (Nr. 95). Es könnte auch an Jupiter gedacht werden, indessen Jordaens hat selbstverständlich keinen Ovid oder Hygin gelesen. Beide Bilder, namentlich das erste, zeichnet eine große Kraft und Schönheit der Farbe aus. Bisweilen wird der Grobmaler aber auch zierlich bis zur Grazie, so wenn er einen farbenfrischen, lebensgroßen Satyr seiner Ziege etwas vorflöten läßt (Amsterdam).

Nun thut Jordaens einen wichtigen Schritt. Er setzt in die Umrahmung dieser anonymen oder wenigstens nach ihrem geschichtlichen Inhalt nicht mehr interessierenden Mythologie anstatt der Bacchanten und Satyrn seine eigenen Landsleute, die er auf diese Weise auch halbnackt mit zügelloser Freiheit und vor allem in dem großen Format einer Historie auftreten lassen darf. Das ist der Sinn des ihm eigentümlichen Sittenbildes, mit dem er solchen Eindruck machte, daß er die einzelnen Motive oft und zum teil mit Gehilfen wiederholen mußte. Manchen wird ihre Derbheit in den Gegenständen nicht zum Genuß kommen lassen, der empfindlichste künstlerische Mangel bleibt ihre Schwere, die Überfüllung, das Luftlose. Man fühlt ihn,

wenn man Rubens vergleicht. Könnte man sich schwebende Putten von Jordaens denken? Höchstens sitzen sie auf ihren Wolkenkissen, wie auf einer „Anbetung der Hirten“ in Antwerpen. — Ein Satyr sitzt in einer Bauernfamilie zu Tisch und entsetzt sich, daß der Hausherr mit demselben Atem kalt und warm blasen kann, nämlich seine Suppe und seine erstarrten Finger; am besten in Kassel, Nr. 92 (Fig. 91), eine andere Darstellung in München, der in den Hauptfiguren eine zweite Kasseler, Nr. 93, entspricht; wieder anders



Fig. 92. Dreikönigsfest, von Jordaens. München.

eine Brüsseler. Köstlich natürlich mit einer an das Unanständige streifenden Derbheit führt sich ein mit den Seinen unter einer Rebenlaube tafelnder dicker Bauer auf (Kassel, Nr. 96); er bläst in seinen Brei, umgeben von seinem Weibe mit drei Kindern und noch einem älteren Paar, zu deren Ergötzung der vielseitige Meister nicht nur einen Hund und eine Ziege, sondern auch noch alle Bestandteile eines vollendet gemalten Küchenstilllebens herbeigeschafft hat. Eine ebenso lebensfrohe Gesellschaft ist die Tafelrunde des Dreikönigsfestes in Kassel, fünfzehn Personen im ganzen: der König trinkt,

die anderen johlen und schreien, es geht wild her, etliches ist auch nicht mehr schön, aber Farbenpracht und Helldunkel wetteifern miteinander in der Verschönerung der losgelassenen Natur; eine ähnliche Szene in München (Fig. 92), andere in Wien, Braunschweig und im Louvre, kleiner und mit weniger Figuren. Fünfmal kommt auch in guten Exemplaren ein Familienkonzert bei oder nach einer Mahlzeit vor, dessen Teilnehmer, ein Alter, eine Alte, ein üppiges junges Weib mit Kindern und ein Dudelsackpfeifer (wie die Alten sungen u. s. w.) verschieden gruppiert sind; ähnlich in Dresden und Berlin, anders in München, datiert 1646, wieder anders in Antwerpen und im Louvre. Der Haupteffekt liegt in dem gespannten Ausdruck der Gesichter und dem gut ausgeführten Stillleben.

Jordaens war wirklich ein Meister in der Wiedergabe von Stoffen, Geräten und Naturerzeugnissen jeglicher Art. Das Einzelne gerät ihm dann nach seiner Weise leicht ausführlich, groß, massig. Ein Riesenstillleben, aus Rüstungsstücken, Musikinstrumenten, Stoffen und vielen Kleinigkeiten aufgebaut, eine sogenannte Vanitas in dem tonigen Farbenvortrag seiner reifen Zeit (Brüssel) hat einen beinahe monumentalen Zug. Daß er endlich auch, wie sich nach seinen Sittenbildern erwarten läßt, ein nicht gewöhnlicher Porträtmaler war, würde schon das eine Bild einer unbekannten Familie von neun lebensgroßen Figuren beweisen (Kassel, Fig. 93, denn daß es weder die seine noch die seiner Frau sein kann, zeigt Eisenmanns Analyse). Es ist aus seiner frühen Zeit, locker, blumig, mit viel Lokalfarbe und noch ohne die metallischen Lichter gemalt; die Auffassung ist lebendig, die Verbindung geschickt durch Musik und Blumen gegeben. Gute Einzelbildnisse sind der Admiral de Ruyter im Louvre, sodann eine lebensgroße Dame, ganz von vorn, in Brüssel (ohne Nummer), ein Herr und eine Dame in Köln (Nr. 634 A B), alle drei im bräunlichen Ton, dabei voll und behäbig, das Gegenteil von vornehm, worauf ja auch keiner weniger Anspruch machte als Jordaens.

Neben dem Künstlertalent steckte ein tüchtiges Stück Charakter in dem Manne, der vorbei an Rubens Gestirn und ungeblendet durch dessen Strahlen diesen Weg machen konnte! Als er 1678 hochbetagt starb und, da er Kalvinist war, auf holländischem Gebiet beerdigt wurde, hatte er ein Leben hinter sich, reich an Erfolgen, und für seine Ansprüche war er ebenso glücklich gewesen wie Rubens. Sein Andenken in der Kunstgeschichte ist also keineswegs das eines bloßen verbauerten Nachtreters.

Wie kümmerlich fällt gegen ihn der konventionelle Hendrik van Balen

(† 1632) ab, der immer auf seiner einen Saite weiter geigt! Seine glatten mythologischen Bilder mit Figuren von mittlerer Größe — nicht Miniaturen und nicht Großmalerei — findet man beinahe in jeder Sammlung. Er kann für einen fleißigen Maler gelten, ein Künstler war er kaum, und eine künstlerische Eigenart hat er nicht gehabt. Und die nervöse Unruhe auf den nicht zahlreichen Schlachtenbildern seines Schulgenossen Sebastian Vranx ist doch auch kein großer Zug und vor allem keiner, aus dem neues gefolgt



Fig. 93. Familienbild, von Jordaens. Kassel.

wäre. Denn was hatte Rubens schon um 1618 an Pferde- und Schlachtendarstellungen geschaffen, und darnach lebte Vranx noch beinahe dreißig Jahre († 1647).

Antonius van Dyck, das einzige wirkliche Talent unter Rubens Schülern, umfaßte doch, gegen diesen gehalten, nur einen kleinen Stoffkreis. Als Bildnismaler regte er Rubens an, dafür wurde er selbst durch diesen tiefer in die religiöse Historie eingeführt, und aus dem glücklichen Verhältnis

wechselseitiger Ergänzung ergab sich für van Dycks künstlerische Entwickelung eine erste Periode, seine Rubenssche Zeit, 1618 bis 1621. Daß er aber kein starkes und selbständiges Talent war, zeigt seine letzte Periode (seit 1632): künstlerisch vereinsamt ging er ganz in demjenigen Bildnis auf — oder auch unter — in dem wir nicht mehr die Höhe seiner Leistung erkennen. Alle wahrhaft großen Künstlernaturen haben bis an ihr Lebensende zugenommen. Für ihn liegt zwischen jenen beiden Perioden die Zeit seiner Blüte. Er geht um 1622 nach Italien und wird hier der große Porträtist und der beliebte religiöse Genredarsteller, als welcher er dann nach seiner Rückkehr (1628) hochgefeiert in seiner Heimat neben Rubens dasteht bis zu seiner Übersiedlung nach England*).

Er kam aus einem reichen Hause und er liebte den Reichtum; gegen den Luxus, den er später in England trieb, waren Rubens und Tizian mit allem ihrem Wohlleben nichts. Als Lieblingssohn einer feinen und kunstsinnigen Mutter nahm er, selbst eine beinahe weibliche Natur, deren Anregungen frühe in sich auf. Den Zehnjährigen bekam Hendrik van Balen in seine Werkstatt, und er unterrichtete ihn mindestens drei Jahre lang (was wahrscheinlich des Mannes größtes Verdienst gewesen ist), dann aber zog es van Dyck zu Rubens. Über den Beginn dieses Verhältnisses fehlen bestimmte Nachrichten. Wir wissen nur, daß er schon 1618 Freimeister wurde, und daß damals die merkwürdige Arbeitsgemeinschaft schon bestand, die bis zu seiner italienischen Reise dauerte und die in ihrer Bedeutung immer mehr durch die Forschung aufgeklärt wird. Mitten hinein fällt noch ein kurzer englischer Aufenthalt, 1620 bis Frühling 1621, während dessen van Dyck schon Jakobs I. Hofmaler wurde. Als er dann — 1622 oder spätestens 1623 — nach Italien aufbrach, schieden die beiden Maler als Freunde voneinander, und der jüngere wanderte zunächst in des älteren Spuren.

Von dem männlich kräftigen Rubens war van Dyck in seinem Wesen

---

*) Zur Übersicht:

Antonius van Dyck (1599—1641).

1618 Meister in Antwerpen. Rubenssche Periode.
1620—1621 Aufenthalt in London.
1621 frühestens, 1623 spätestens nach Italien. Der Bildnismaler.
1627—1628 Winter im Haag, 1628 Frühling wieder in Antwerpen.
1632 nach England. Hofmaler Karls I. Spätere Bildnisse.
1634—1635 Besuch in Brüssel und Antwerpen.
1640—1641 Aufenthalt in den Niederlanden und in Paris.

grundverschieden. Eine schlaffe Natur, die nach Reizmitteln verlangte, leicht verstimmt und niemals befriedigt, genußsüchtig, sehr eitel. Rubens mit seinem warmen Herzen war jedermanns Freund; van Dyck, der Maler-Kavalier, der „Sinjoor“, kam eigentlich mit keinem aus. Sein persönliches Ideal spricht aus seinen verschiedenen Selbstbildnissen mit ihrer gewählten Kopfrichtung, dem überlegt drapierten Mantel und der Goldkette, mit dem künstlich verwirrten Haar, dem matten Blick und der schmalen weißen Hand (Fig. 83, S. 132). So wollte er sich haben, so liebte er sich. Er war ein Freund der Weiber und heiratete erst ganz zuletzt in England, mit einer im Genuß des Lebens am freudenreichen Hofe Karls I. bereits zerstörten Gesundheit (1639). Seine Frau war aus hohem Hause, aber arm. Er hat sie in anmutiger Haltung mit einem Cello gemalt, in weißem Kleide, ein feines, silbertoniges Bild (München, Fig. 94); daß es aber viel Seele ausdrückte, wird man nicht behaupten wollen. Er selbst hatte immer Geld verdient, mehr als Rubens, und er war auch vornehm wie dieser, denn er war englischer Ritter, aber zufrieden war er doch nicht, denn nun war sein Schmerz, daß er es nicht zum Monumentalmaler gebracht hatte. Das hing freilich nicht bloß mit dem selbstgewählten Lebenslauf zusammen, sondern auch mit den Grenzen seiner Begabung. Seine Stärke sind die Frauen und die Flügelkinder, auch die weichgestimmten Jünglinge; die Kraft des vollen Mannesalters übersteigert er leicht auf seinen historischen Bildern, und nur im Porträt, wo er die Natur unmittelbar vor sich hat, gelingt sie ihm oftmals. Aus Rubens Nähe gewann er seine Stärke, sie hielt ihn auch an der Malerei des großen Stils fest, nach der ihm die Sehnsucht wiederkam, als es zu spät war. Einen Auftrag auf Wandschmuck im Saale von Whitehall (unterhalb der Decke von Rubens) hatte der König Karl I. infolge der Zeitverhältnisse zurücknehmen müssen. Wir finden nun van Dyck nach Rubens Tode (1640) in den Niederlanden und auch in Paris. In Antwerpen konnte er sich nicht dazu entschließen, Arbeiten, die Rubens für El Pardo (S. 79) übernommen hatte, zu vollenden, was wahrscheinlich recht klug gehandelt war, er nahm aber einen andern Auftrag des Kardinalinfanten bei seiner Abreise nach Paris mit. Hier handelte es sich um die Ausschmückung des Louvre, um die er sich bemühte, er war schon ein todkranker Mann; mit Hoffnungen, die vielleicht begründet waren, verließ er die Stadt, zeitig genug, um in London zu sterben (Dezember 1641). Möglich, daß ihm noch Großes gelungen wäre, wären ihm noch einige Jahre beschieden gewesen. Aber alles Nähere entzieht sich hier unserer Kenntnis, und die trotz vieler wissenschaftlicher Be-

mühungen noch unsichere Chronologie seiner letzten Reisen wird sich ohne neue Hilfsmittel nicht festlegen lassen.

Um eine Vorstellung zu gewinnen von dem van Dyck der Rubensschen, voritalienischen Periode, stellen wir zwei wichtige Bilder voran, eins aus dem Anfang, das andere aus dem Ende dieses Zeitraumes. Zuerst die ganz frühe Kreuztragung aus der Paulskirche zu Antwerpen (Fig. 95), voller



Fig. 94. Mary Ruthwen, van Dycks Gattin. München.

Jugendkraft und Empfindung, — rechts der aufdringlich in den Vordergrund geschobene halbnackte Athlet, links die schmerzerfüllten Köpfe Marias und Simons von Kyrene — das Ganze mehr van Dyck als Rubens, denn dieser würde fester und klarer komponiert haben. Sodann die großartige Mantelteilung des h. Martin aus der Kirche zu Saventhem (1621, Fig. 96). Hier sieht man den Rubensschen Grundgedanken, und ein ähnliches diesem

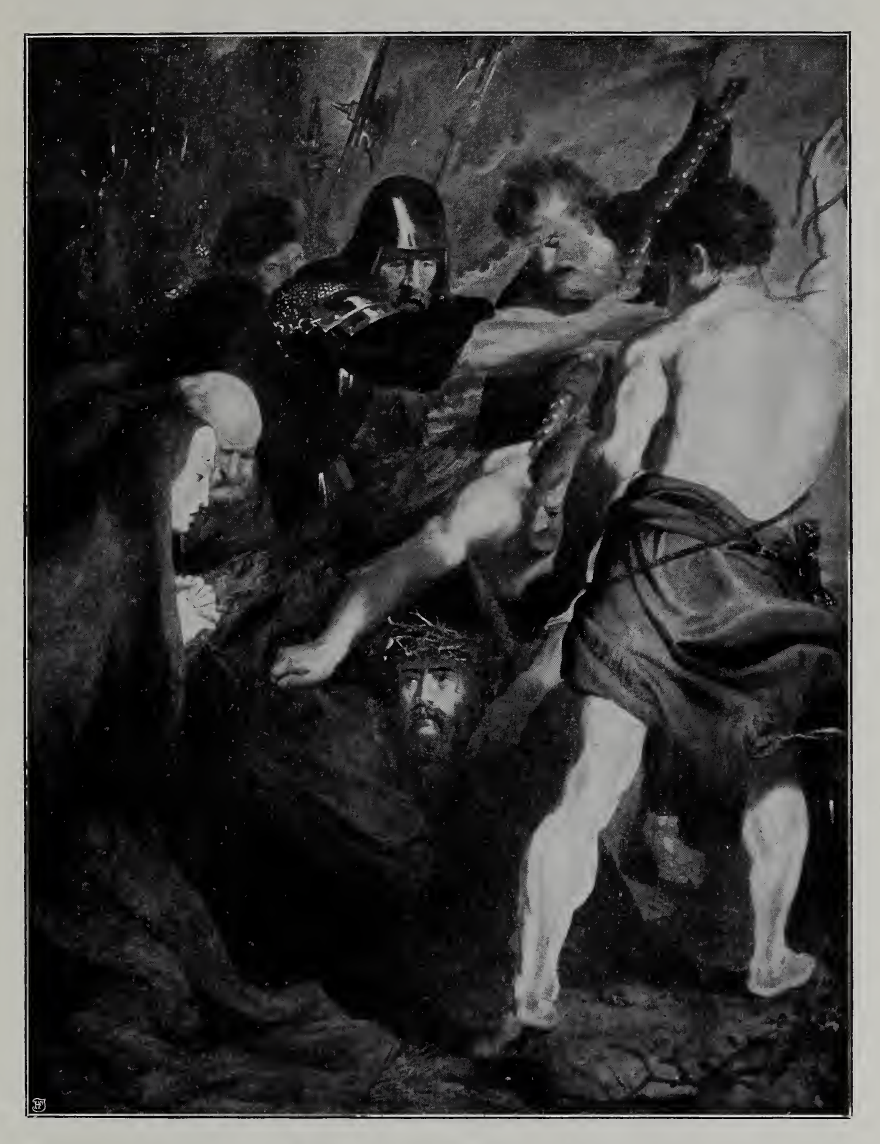


Fig. 95. Die Kreuztragung, von van Dyck. Antwerpen, Paulskirche.

zugeschriebenes Bild, welches rechts noch zwei weitere Figuren enthält, befindet sich in Windsor. Wann ward dieses gemalt? Früher, so daß das Verhältnis hier so läge wie bei den zwei Hieronymusdarstellungen der Dresdener Galerie, oder gleichzeitig und dann unter einer gewissen Mitwirkung van Dyckscher Gedanken? Das Saventhemer Bild hat andere Bewegungen und ein anderes Sentiment, ferner mehr Stimmung im Hintergrund mit seinen Wolken, soviel also gehört sicher van Dyck, aber er hätte es schwerlich als sein Werk an den Patron der Kirche abliefern können, wenn nicht noch mehr auf seine Rechnung käme, als sich bis jetzt und vor der Entscheidung jener Frage bestimmen läßt.

Drei Gemälde dieser Zeit, ebenfalls mit lebensgroßen Figuren, besitzt die Berliner Galerie; sie gehören zu einem größeren Cyklus (nebst einem vierten, der „Gefangennahme Christi", in Corsham House). Das erste, die „Verspottung Christi" (Nr. 770), ist von ungemeiner Kraft und Keckheit in den Formen, im Affekt, in den rauschenden, beinahe venezianischen Farben und in der unheimlich scharfen Beleuchtung Rubens noch überbietend. Vor seiner Abreise nach Italien wiederholte er diese Darstellung mit Ausnahme des Hauptmanns und eines Kriegsknechts, ebenso jene „Gefangennahme", und schenkte beide Bilder seinem Lehrer, aus dessen Nachlaß sie später Philipp IV. kaufte (jetzt im Prado). Die beiden Johannes (Nr. 799) in einer Pfeilerarchitektur vor leicht gemaltem Landschaftshintergrunde sind in ganz gleicher Weise charakteristisch nach Auffassung, Zeichnung und Farbe, dagegen fällt die „Ausgießung des heiligen Geistes" (Nr. 794), die für den jungen Künstler wenig Reiz gehabt haben mag, stark ab. In Dresden finden sich vier einzelne Apostelköpfe, noch früher, angeblich 1615. Namentlich aber der wichtige, aus Rubens Besitz stammende Hieronymus in ganzer Figur, im Walde betend, bei ihm liegt sein Löwe (Nr. 1024). Er hängt dort nicht weit von einem ganz entsprechend aufgefaßten Hieronymus, den Rubens selbst nach seiner Rückkehr aus Italien, also reichlich zehn Jahre früher gemalt hatte (Nr. 955), der also dem Schüler als Vorbild diente. Wir sehen nun wie an keinem zweiten Beispiel, wie naturwüchsig und unbefangen sich der eine giebt, wieviel bewußter, bewegter und nervöser in den Formen, wieviel glühender in den Farben der andere erscheint. Noch findet sich in Dresden aus der Zeit, wo van Dyck die Rubensschen Bacchanale ausführte, ein ähnliches, echtes Stück seiner eignen Erfindung, der „trunkene Silen", wie er mit vornüber gefallenem Kopfe von einer Bacchantin und einem männlichen Genossen auf uns zu ins Freie geführt wird, zwei andere folgen, alle in halber Figur

(Nr. 1017, mit einem Monogramm bezeichnet). Auch hier sehen wir Rubens „trunkenen Herkules" (Nr. 957 derselben Galerie) in Form und Farbe überboten und ins Nervöse und Empfindliche gesteigert, ganz wie van Dyck selbst seinem Meister gegenüber dasteht. Die Szene, um 1618, übertrifft an



Fig. 96. Der h. Martin, von van Dyck. Kirche zu Saventhem.

Lebendigkeit eine etwas andere Komposition mit nur drei Figuren auf dunklem Grunde (in Brüssel, Nr. 362), die einige Jahre später entstanden sein kann.

Der junge van Dyck stand fest auf seinen Füßen. Von einem bloßen Nachahmer kann keine Rede sein. Er war Rubens vorderster Gehilfe, und

wenn er sich selbständig versuchte, so kamen Proben zu Tage, die sich gar wohl neben den Arbeiten des Meisters sehen lassen konnten (S. 60). In einer ganzen Reihe von Porträts dieser Zeit, die früher unter Rubens Namen gingen, zeigt sich der ungleichmäßige, breite, kecke Strich einer jungen Hand, ferner mehr Hingabe an das Modell, als man Rubens zutraut, und mehr Wärme im Farbenton, als dieser damals anzuwenden pflegte, endlich auch einzelne Kennzeichen, die auf van Dyck deuten, wie die zugespitzten Finger. Wieder finden sich in der Dresdener Galerie lehrreiche Beispiele. Ein Herr und eine Dame, beide sechzigjährig, von 1618, schlichte Leute, Brustbilder ohne Hände (Nr. 1022. 1023); eine ältliche Dame mit ihrem Kinde, nicht Isabella Brant, trotz entfernter Ähnlichkeit, und ein blonder Herr im bloßen Kopf, der sich den linken Handschuh anzieht (Nr. 1023 B C); ein sonnenverbrannter jüngerer Mann mit dunkelblondem, über der Stirn in einen Schopf ausgehendem Haar und hellerem Spitzbart, ganz von vorn, ungemein breit und energisch gemaltes Brustbild, sehr klug, aber im Ausdruck so gewöhnlich, daß man kaum versteht, wie van Dyck diesen Burschen hat malen mögen (Nr. 1023 A). Man vergleiche hiermit das von einem gemalten ovalen Rahmen umgebene Brustbild eines Einundvierzigjährigen von 1619 (Brüssel, Nr. 419; früher Rubens, von Rooses van Dyck gegeben). Ein vornehmes Gesicht, sehr breit gemalt, der Herr trägt eine Radkrause statt des umgelegten Kragens auf dem Dresdener Bildnis. Ein Brustbild einer älteren Dame mit einer Rose in der Hand (Kassel, Nr. 110, früher Rubens zugeschrieben) zeigt noch stellenweise die braune Untermalung. Alle diese sind mehr Studien als fertige Bilder, aber es liegt etwas in ihnen, sie deuten in die Zukunft.

In Italien fesselte ihn hauptsächlich Genua, wo auch Rubens so gern gewesen war, hier fand er Aufträge im Porträt, das die italienischen Maler nicht mehr recht gepflegt hatten, und in diesen etwa sechs Jahren machte er seine Schule durch als Darsteller der Gesellschaft nicht eines einzelnen Landes, sondern Europas. Er wußte frühzeitig, was er wollte. Seelenkämpfe und innere Künstlergesichte erschwerten ihm seinen Weg nicht. Über hundert Bildnisse, denn soviel haben wir noch aus seiner italienischen Zeit, brachten etwas ein, und sie befestigten seinen Ruf. Auch das war klug und wohlgethan, daß er sich gar nicht erst wie Rubens mit Mantegna und den Mailändern abgab, sondern nur die Venezianer an sich herankommen ließ, die

seiner ganzen Art von vornherein genehm waren, vor allem Tizian und Paolo. Nun ließ er ihren Linienfluß, ihre tonigen Farben und ihr Licht

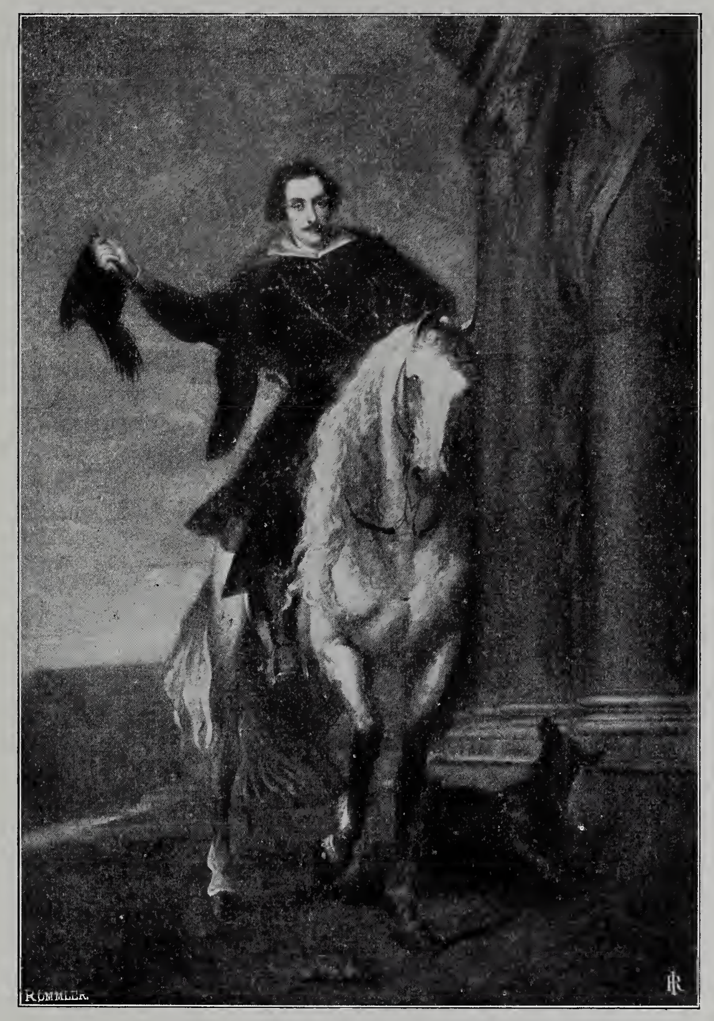


Fig. 97. Marchese Brignole, von van Dyck. Genua, Pal. Rosso (Brignole).

auf seine Bildnisse wirken, und hin und wieder malte er auch ein komponiertes Bild mit religiösen Figuren, deren sich in den verschiedenen Hauptsammlungen Italiens im ganzen neun erhalten haben. Das waren die Vor-



Fig. 98. Marchesa Geronima Brignole mit Tochter, von van Dyck. Genua, Pal. Rosso.

stufen zu seiner zweiten Spezialität, den berühmten religiösen Genrebildern, die seit seiner Rückkehr in Antwerpen entstanden.

Was nun die Bildnisse der italienischen Zeit betrifft, so kommt er in den besten den Venezianern so nahe, wie das ein nordischer Maler überhaupt gekonnt hat. Große, freie Haltung, schönfließende Linien, Stoffmalerei und kräftige, warmgestimmte Farben, alles das zusammen hat nur van Dyck seinen italienischen Mustern abgesehen. Dazu kommt als Abbreviatur für die großräumige Umgebung eines italienischen Signore noch eine Säule auf Treppenstufen, eine Balustrade oder ein Stück Portal mit einem herabwallenden Vorhang, der seitwärts den Durchblick freigiebt. Manche ziehen diese nach Art der venezianischen aufgefaßten Porträts allen seinen übrigen vor. Indessen die später nach seiner Rückkehr bis zu seiner Reise nach England gemalten, die freilich nicht mehr den großen Wurf haben, dafür aber auch nicht in das Theatralische fallen, sind natürlicher, der nordischen Heimat und ihrem Ortsgeist entsprechender, von großer Kraft und innerer Wahrheit. Sie dürften darum das Höchste sein, was van Dyck auf einem scheinbar einfachen und doch so vielgestaltigen Gebiet geleistet hat, und es beweist aufs neue die ungemeine Anpassungsfähigkeit dieses beweglichen Geistes, daß er die italienische Pose fallen ließ, sobald er sich wieder im Norden schlichteren Menschen gegenüber fand.

Den größten Eindruck wird immer Genua hervorrufen, dagegen kommt kein anderes Gesamtbild auf. In der Galerie Pallavicini finden wir die Marchesa Durazzo mit ihren zwei Töchtern vor einem roten Vorhang, sie selbst in gelber Seide in einem Lehnstuhl sitzend, ferner drei auf uns zuschreitende Kinder mit einem Hunde, endlich einen weißgekleideten Knaben, der neben einem Stuhl steht, mit Früchten, einem Affen und einem Papagei. Im Palast Brignole begrüßt uns ein Herr des Hauses zu Pferde, beinahe ganz von vorn, mit abgenommenem Hut (Fig. 97); seine in blaue Seide gekleidete Gemahlin hält in der Hand eine Rose; eine andere Dame des Hauses, die Marchesa Geronima, in Schwarz, hat ein weißgekleidetes Mädchen neben sich (Fig. 98). Hervorragende Damenbildnisse finden sich noch in den Palästen Doria und Balbi, sodann im Palast Cattaneo an der Annunziata (zehn, darunter das einer Dame mit zwei Kindern, und eines Herrn neben seinem Pferde, den Hut in der Hand) und in dem kleineren Palast Cattaneo an der Piazza (acht, darunter das einer Dame, die sich von einem Neger mit einem roten Sonnenschirm beschatten läßt). Außerhalb Italiens sieht man noch ein gutes Beispiel dieser genuesischen Bildniskunst in Kassel, einen jungen

Edelmann in braunem Atlaskleid, der in ganzer Figur vor einer Säule mit dunkelgrünem Vorhang steht. Eins der besten Reiterbildnisse besitzt ferner



Fig. 99. Prinz Thomas von Savoyen, von van Dyck. Turin.

das Turiner Museum in dem Prinzen Thomas von Savoyen, der im Harnisch mit roter Schärpe auf seinem Schimmel nach links sprengt (Fig. 99); auch hier bildet eine Wand mit einer Säule und der herabwallenden Draperie den Hinter=

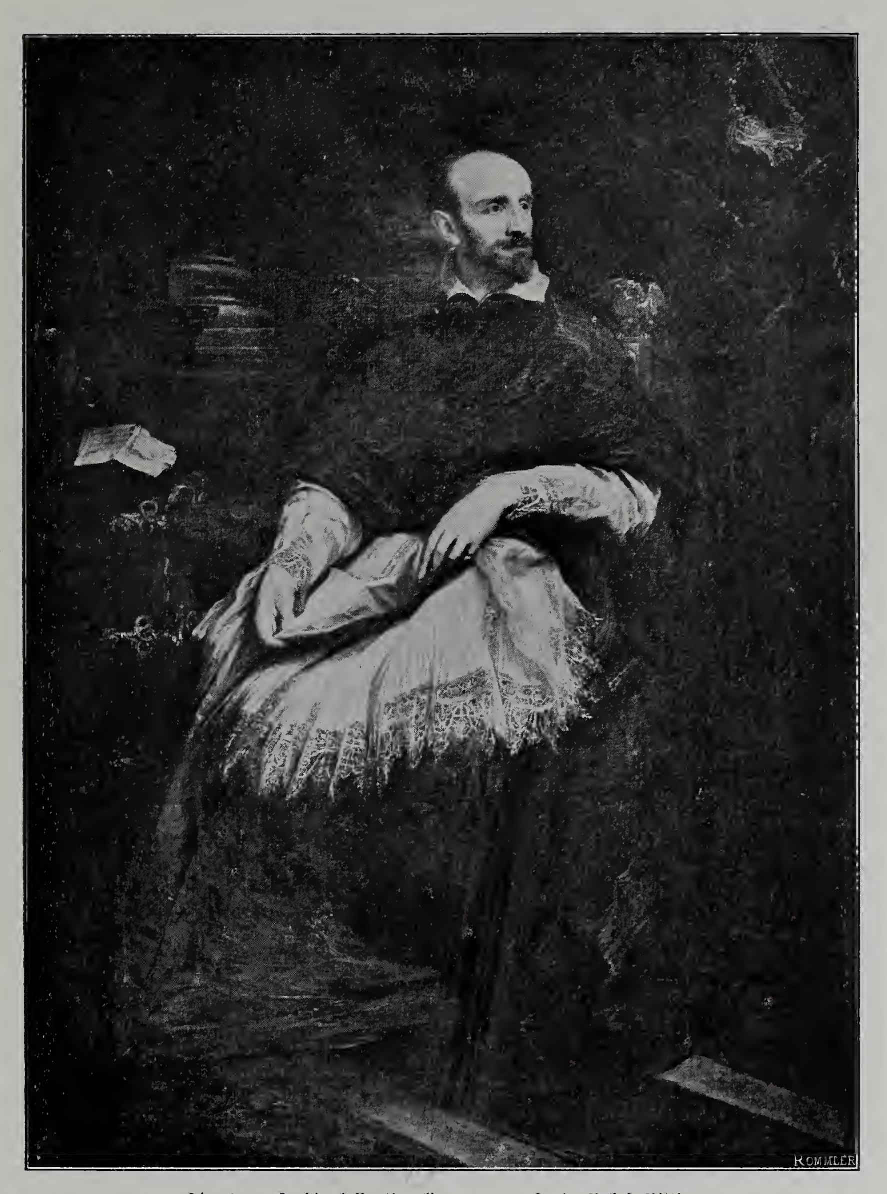


Fig. 100. Kardinal Bentivoglio, von van Dyck. Palast Pitti.

grund (um 1624). Zehn Jahre später malte der Künstler den Prinzen, der damals in den Niederlanden kommandierte, noch einmal, ebenfalls in voller Rüstung, aber zu Fuß, wieder mit Wand und Vorhang als Hintergrund (Berlin, Nr. 782); das Bild ist zwar ganz eigenhändig, denn van Dyck befand sich damals auf Reisen und war in Brüssel zu Besuch, aber kühl und unsympathisch, in der oberflächlichen englischen Machweise. Psychologisch wichtiger als alle diese bloß schönen Menschen ist das Bildnis Bentivoglios im Palast Pitti (Fig. 100). Er war erst 1621 Kardinal geworden und sitzt nun im Purpur zu dem gestickten Chorhemd vor uns im Lehnstuhl neben seinem Schreibtisch, mit dem schlauen, verkniffenen Gesicht, etwa Audienz gewährend, hinter ihm fällt zwischen Säulen die rote Seidengardine herab. Ehemals war er Nuntius in Brüssel gewesen, hatte auch über den niederländischen Krieg geschrieben, ein wichtiger Herr also, aus dem etwas besonderes zu machen dem Künstler wohl der Mühe wert war, als er ihn nun in Rom zu malen hatte, eins der wenigen „interessanten" Bildnisse van Dycks.

Als er wieder daheim war in Antwerpen, spätestens 1628, malte er, wie einst vor seiner italienischen Reise, große Altartafeln. Er hatte es ja nun noch besser gelernt und traute sich selbständig zu vollbringen, was er damals von seines Meisters Werkstatt aus zu liefern gehabt hatte. Die Aussichten konnten nicht günstiger sein, denn Rubens war gerade jetzt durch seine diplomatischen Reisen ganz in Anspruch genommen. Alle diese Tafeln, die sich zum teil noch in belgischen Kirchen befinden, Kreuzigungen und eine Kreuzesaufrichtung, sind für seine Art nicht vorteilhaft. Eher gelingen ihm einfache Darstellungen des Gekreuzigten, bisweilen mit Nebenfiguren: mit Heiligen und Engeln, schwach und flau (Antwerpen, Nr. 401), oder mit abziehenden Kriegsknechten, klein und intim (München, Nr. 825), oder das Kreuz steht auch ganz allein vor einem ernstgestimmten, zerrissenen Wolkenhimmel (Antwerpen, Nr. 406 von 1629, Wien, Nr. 791). Aber viel bedeuten auch diese Sachen nicht. Van Dycks Natur spricht sich besser in ganz anderen Gegenständen aus, sie folgt mit Verständnis einem neuen Kunstgeschmack.

Was man früher nur als Kirchenbild angesehen und bestellt haben würde, das verlangt jetzt auch der Privatbesitz für sich nur um des Kunstwertes willen. So entsteht auch hier auf niederländischem Boden, wie viel früher in Italien, das religiöse Genrebild, und sein glänzendster Vertreter ist van Dyck. Seine „Susanna im Bade" (München) ist eine geschmeidige, schwarzhaarige Italienerin, wie sie kein Flamländer vor ihm hat.



Fig. 101. Der h. Sebastian, von van Dyck. München.

Sein Sebastian (München, Nr. 823; Fig. 101) ist ein koketter, mädchenhafter Jüngling, der nur seinen schönen Augen zuliebe an diesen Baum gebunden dasteht. Eine ältere Darstellung desselben Gegenstandes (München, Nr. 824), noch ganz im Rubensstil (sowie dieser Stil etwa in dem Saventhemer heiligen Martin ins Vandyckische übersetzt ist), zeigt neben kräftigen Muskeln und starken Farben auch noch wenigstens etwas von dem Ernst eines Martyriums. Wie aber, wenn der Künstler nun zu dem nackten Fleisch und der malerischen Weichheit der sanft bettenden Farben der Venezianer noch eine neue, eigene Weichheit des Sentiments hinzuthat? Wenn er ganz darauf verzichtete, Rubens im Körperlichen und im lauten Pathos noch zu steigern, und statt dessen alle seine zarten Reize um die menschliche Seele spielen ließ, in allen Stufen, vom leisen, melancholischen Sinnen und Träumen bis zum Trauern und Aufschreien, das freilich immer als Seelenschmerz gelten wollte, gemildert, poetisch ermäßigt! Das war etwas neues nach und neben Rubens. Neben seiner Stärke eine Zartheit, die sich eigentlich nur noch in weiblichen Zügen äußert. Wir werden uns schwerlich eine ausreichende Vorstellung davon machen können, mit welchem Entzücken man in den fünf Jahren bis 1632 jedes einzelne der nun folgenden Bilder aufnahm. Um des Geistes willen, der aus ihnen spricht, rechnen wir sie dem religiösen Genre zu, obwohl von der Beweinung Christi, die wir voranstellen, die zwei Antwerpener Bearbeitungen aus Kirchen stammen und die Berliner viel von einem Kirchenbilde an sich hat.

Das stark restaurierte Breitbild in Antwerpen (Nr. 404; Fig. 102) ist das weichste und thränenreichste, das am meisten Vandyckische, denn wer außer ihm hätte so etwas hervorbringen können, wie weit ist das entfernt von Rubens oder Tizian! Die trauernden Engel sind erwachsen, keine spielenden Putten mehr; Johannes neben ihnen hat ein tiefrotes Gewand, die einzige laute Farbe. Denn übrigens ist der in Hellblau und Silber ausgehende Gesamtton sanft und milde, von einer gewissen Heiterkeit, als sollte er den Schmerz besänftigen. Bei weitem nicht so raffiniert ist die ganz anders gehaltene „kleine“ Beweinung Christi in München (Fig. 103) mit vielen klagenden Engeln, zart im Ausdruck und köstlich in Farbe gesetzt (eine Skizze dazu in der Albertina). Ein spätes Hochbild in München, mit Johannes und zwei Frauen, ganz schmerzerfüllt, ist kühlfarbig und weniger gut. Hervorragend dagegen ist das Berliner Hochbild (Nr. 778): der Leichnam halb sitzend vor der Grabeshöhle und an Johannes gelehnt, vorne unten steht ein Flügelputto und zeigt auf das Wundenmahl der Hand Christi, wie



Fig. 102. Beweinung Christi, von van Dyck. Antwerpen.

der Johannes auf der Antwerpener Beweinung. Der tief traurige Eindruck, auf den auch der Wolkenhimmel abgestimmt ist, hält sich doch von aller Übertreibung fern, und das Ganze wirkt wie ein ernster Tizian, nach dessen Grablegung im Louvre der Kopf des Johannes genommen ist. Diesem Bilde entspricht in den Figuren — nur der Putto fehlt — und der Auffassung einigermaßen eine größere Kirchentafel in Antwerpen (Nr. 403), nur ist der Farbenton hier nicht tief und düster, sondern sanft und silbern wie auf der Beweinung Nr. 404.



Fig. 103. Beweinung Christi, von van Dyck. München.

Der zweite Gegenstand, in dem van Dyck jetzt seine religiösen Sentimente kundgiebt, ist die Maria im Mittelpunkte einer Gruppe — wie auf dem Kasseler Bilde um 1620, S. 61 — und man darf sagen, daß an innerem Gleichgewicht und in der beruhigenden, echt künstlerischen Wirkung diese Darstellungen die Beweinung Christi noch übertreffen. Eine Madonna mit dem neben ihr auf einem antiken Architekturstück stehenden Christkind, das in seiner Körperlichkeit noch stark an Rubens erinnert (München, Nr. 826), macht im übrigen ganz den Eindruck eines venezianischen Bildes; sie

sieht auf den Johannes nieder, der dem Kinde ein Spruchband hinreicht. Dieselbe Komposition, nur ohne den Johannes und mit einer anders gekleideten, ganz von vorn genommenen und sehnsüchtig himmelwärts blickenden Maria findet sich in der Dulwich Gallery (Fig. 104). Ein zweites Münchener Bild, eine „Ruhe auf der Flucht" (Nr. 827; Fig. 105) ist noch anziehender durch die ganz intime, lauschige Haltung, den weichen Fluß aller Linien und



Fig. 104. Maria mit dem Kinde, von van Dyck. Dulwich.

den sonnendurchschienenen Baumhintergrund; es ist zugleich das einzige, das etwas an Correggios Madonnen erinnert. Die „Madonna mit dem Stifterpaar" im Louvre (Fig. 106) sitzt breit und ziemlich teilnahmlos da, wie die erste Münchener; die Zärtlichkeit, die den Gegenstand zusammenhält, geht von dem Kinde aus. Der Stifter und seine Gattin, einfache vlämische Leute in

schwarzer Kleidung, sind ganz nahe, wie auf einem venezianischen Bilde, an die heilige Gruppe herangetreten und verharren nun in einem glücklich ausgedrückten Gefühl, das zwischen Verehrung und zärtlicher Freude hin und her geht. Eigentlich beruht auf diesen zwei alten Leuten das Anziehende des ganzen Bildes. Oben flattern zwei Engel mit Blumensträußen. Auch



Fig. 105. Ruhe auf der Flucht, von van Dyck. München.

sonst haben wir gelegentlich bei van Dyck diese kleinen Putten gesehen, sie sind so ziemlich das Einzige, was ihm aus der Mythologie geblieben ist, für die er im Vergleich mit Rubens keinen Sinn hat. Einmal hat er diese kleinen Geschöpfe in Masse losgelassen, wie Tizian und Rubens in ihrem „Venusfest", auf dem großartigen Breitbilde der „Madonna mit den Reb=

hühnern", die durch die Luft fliegen (Petersburg; Fig. 107). Der Reiz dieses Bildes beruht auf dem Linienfluß mit der scheinbar zufälligen Diagonal-



Fig. 106. Maria mit einem Stifterpaar, von van Dyck. Louvre.

komposition, und auf den weichen, fülligen Formen des Pflanzenwuchses und der kindlichen Körper. Diese Maria mit ihrem Kinde kehrt wieder als „Madonna der bußfertigen Sünder" auf einem Bilde im Louvre (Nr. 1961;



Fig. 107. Heilige Familie mit den Rebhühnern, von van Dyck. Petersburg.

Fig. 108; Werkstattwiederholung Berlin, Nr. 787), sie sitzt hier ebenfalls an der linken Seite der Komposition, nur hat sie einen weicheren Ausdruck, einen thränenverschleierten Blick, als gehörte sie selbst mit zu den Sündern, denen sie sich neigt. Sie sind von rechts hergekommen, Maria Magdalena, David und der Verlorene Sohn, die Blicke treffen sich. Das ist echt Vandyckisch empfunden, und die gut miteinander verbundenen Halbfiguren sind in eine durch Sonnenuntergangsbeleuchtung angeglühte Farbe gesetzt, so venezianisch, wie sie nur er auf seiner Palette hatte. Das Motiv knüpft an das Kasseler Bild an, aber die Behandlung ist sentimentaler geworden.



Fig. 108. Madonna mit den Bußfertigen, von van Dyck. Louvre.

Als van Dyck aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrt war, spätestens im März 1628, hatte er seinen Weg über Holland genommen und sich dort längere Zeit aufgehalten. Da entstanden z. B. zwei kraftvolle, sprechende Bildnisse eines Sheffield (sein Vater war Gouverneur von Brielle) und seiner Gemahlin (Fig. 109 u. 110), 1627 und 1628 datiert — im Haag — Kniestücke von einer so einfachen und großen Naturwahrheit, daß man sich immer wieder zu ihnen hinwenden muß: also das ist jetzt van Dyck? Im Haag haben wir ferner ein drittes Porträt, es stellt den aus Brüssel stammenden

Historienmaler Simons dar und ist bei sehr flüssiger Malweise leichter und freier aufgefaßt, weniger gewichtig und ernst als jene beiden. Der Ortsgeist von Holland kann auf den Leichtempfänglichen nicht ohne Eindruck geblieben sein, wenn er nun mit manchem Fachgenossen persönlich zusammentraf und viele andere in ihren Bildern kennen lernte. Im Museum zu Antwerpen befindet sich jetzt ein Brustbild von 1632 aus der Sammlung Kums, das den Ant=



Fig. 109. Anna Wake, Gemahlin des Sheffield, von van Dyck. Haag.

werpener Maler Marten Pepyn darstellt, schwarzgekleidet mit weißem Kragen, ein schon aus der Ferne frappierender Kopf mit graublondem Haar und Bart, er hat die rechte Hand auf die Brust gelegt, der goldwarme, leuchtende Ton erinnert an Rembrandt. Damals malte auch Frans Hals seine schönsten Haarlemer Schützenstücke. Van Dyck soll ihn, als er sich 1630 im Haag aufhielt, von dort aus in Haarlem besucht haben, wenn das Zusammentreffen auch nicht mit allen Nebenumständen, die eine unverbürgte Anekdote berichtet,

verbunden gewesen sein mag. Diese unmittelbar nach den Eindrücken der italienischen Reise wieder ganz neuen Anregungen erklären vielleicht die geradezu wunderbare Mannigfaltigkeit in den Bildnissen der wenigen nun folgenden Jahre. Immer wieder andere Auffassungen und besondere einzelne Motive; welcher Wechsel gegenüber der Monotonie des englischen van Dyck! Wir folgen in unserer Übersicht den einzelnen Sammlungen.



Fig. 110. Ein Sheffield, von van Dyck. Haag.

In München, wo sich die meisten befinden (18), haben wir zuerst hochgestellte Herrschaften in ganzer Figur, Repräsentanten, die kein tieferes Interesse erwecken, als sich an Stand und Tracht zu knüpfen pflegt, und die in der Haltung der genuesischen Bildnisse vor einer architektonischen Wand oder einer Säule mit Vorhang dastehen. Der wohlgenährte junge Herzog von Croi in Mantel und Degen hat seinen Fuß auf eine Treppenstufe gesetzt und sieht uns an mit einer einladenden Handbewegung (Fig. 111). Seine Gemahlin steht aufrecht und teilnahmlos da in einem überaus prächtigen Brokat=



Fig. 111. Herzog von Croi, von van Dyck. München.

kleide mit schwarzem Dossier, Spitzenkragen und vielem Schmuck; zu ihren Füßen spielt ein Bologneserhund, ohne Beachtung zu finden. Die sogenannte Bürgermeisterin (Nr. 840; Fig. 112) ist nicht viel weniger kostbar gekleidet, aber



Fig. 112. Sog. Bürgermeisterin, von van Dyck. München.

einfacher, sie steht ganz natürlich da, und ebenso ungezwungen zieht sich ihr Gatte seine Handschuhe an. Regungslos, ganz von vorn, steht der Herzog von Pfalz-Neuburg neben einem großen Hunde vor seiner Säule, etwas freier ein unbekannter Herr (Nr. 843) im seidenen Mantel, gleichfalls mit ab-

genommenem Hut. Künstler und ähnliche Leute werden in halber Figur gemalt, wobei dann die individuelle Anordnung mitspricht und auch auf den Gesichtern etwas mehr zu lesen steht: der fette, wohlgepflegte Kupferstecher Malery, der gezierte Musikus Liberti, weich hingegossen, mit dem schwärmerischen

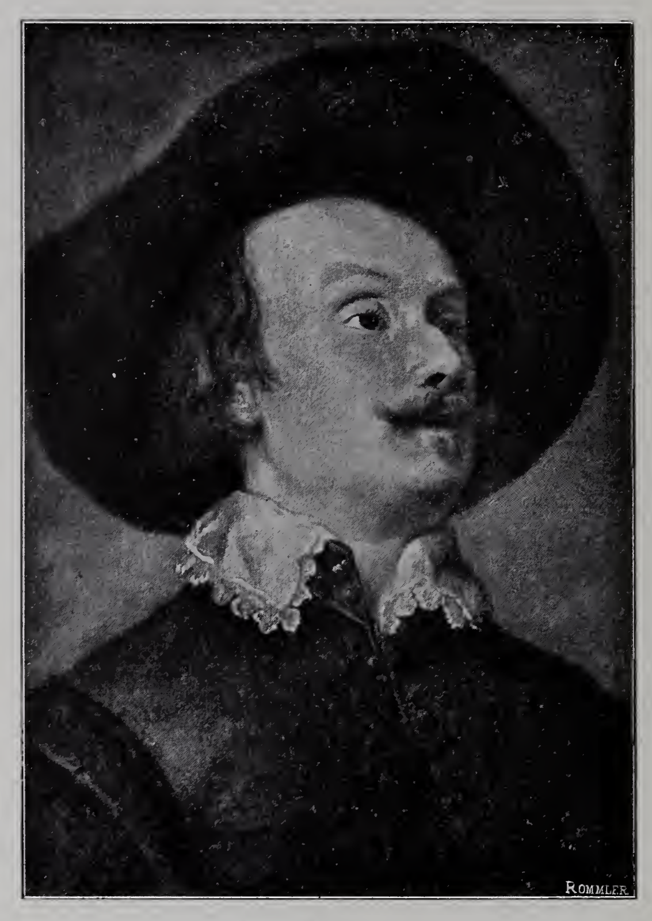


Fig. 113. Maler Snayers, von van Dyck. München.

Blick eines jungen Propheten, der Figurenlandschafter Snayers, ganz kleines Brustbild im breiten Schlapphut, ein zurückgeworfener, aufwärtsblickender Kopf, beinahe Profil, äußerst frisch und geistreich (Fig. 113). (Die Brustbilder des Landschafters Wildens, Kassel, Nr. 108 und Wien, Nr. 813, gehören noch in

die Rubenszeit.) Bis zu den Knieen dargestellt sind der Bildhauer de Nole und seine Frau, er höchst behäbig und innerlich zufrieden im Lehnstuhl sitzend, sie mit einem neben ihr stehenden Töchterchen, das ihren Arm umfaßt hält, etwas gleichgiltigen Blickes, leicht verschleiert, vielleicht auch weniger glücklich als der schmunzelnde Gatte. Dagegen zeigt uns das Doppelbildnis des Malers Jan de Wael und seiner Frau in tiefgreifender Schilderung ein



Fig. 114. Maler de Wael und seine Frau, von van Dyck. München.

glückliches altes Ehepaar: er steht da wie der Mann, der weiß, was er geleistet hat; sie sitzt neben ihm und blättert wehmütig zufrieden in ihren Erinnerungen: es war nicht immer leicht, aber schön wars doch (Fig. 114). Ihre Söhne Lukas und Cornelis lebten in Italien, seit den zwanziger Jahren bis zu ihrem Tode in Genua (1661 und 1662); Lukas war Landschafter, Cornelis malte kleine Figuren. Van Dyck hatte sie kennen gelernt und in einem lebensgroßen Doppelbildnis dargestellt (Galerie des Kapitols), nach welchem er

später in der Heimat noch eine geistreiche kleine Grisaille für den Kupferstich ausführte (Kassel, Nr. 112). In derselben Technik sind die Vorlagen gehalten, die er für seine Ikonographie (Sammlung von Porträtstichen berühmter Männer, 100 bis 199 Blätter in den verschiedenen Auflagen) mit eigner Hand herstellte. Zehn davon befinden sich in München, darunter Gustav Adolf, Wallenstein und Tilly. Solche eigentliche Berühmtheiten waren selbstverständlich nicht nach dem Leben gemalt.

In Dresden, dessen wichtige Bildnisse aus der Rubensperiode schon erwähnt wurden, haben wir aus dieser späteren Zeit zwei feine Kniestücke,



Fig. 115. Das Leerssche Familienbild, von van Dyck. Kassel.

einen Herrn und eine Dame in Schwarz, mit dem italienischen Hintergrund, frei angeordnet und leicht, beinahe duftig gemalt. Berlin besitzt kein gutes Porträt. Kassel zeichnet sich zunächst durch drei Familienbilder aus, Kniestücke in breitem Format, in denen van Dyck außerordentlich glücklich ist. Auf einem (Nr. 114) sehen wir ein schlichtes Ehepaar auf seiner Gartenterrasse mit Aussicht auf die Landschaft; er steht, sie sitzt auf einem Lederstuhl, beide sind schwarz gekleidet, sie feierlich geputzt mit Nelken in der Hand, rötlich blond, etwas beschränkt im Ausdruck und nicht einmal angenehm. Es sind eben Leute, die nichts vorstellen wollen. Das sogenannte Leerssche Familienbild (Nr. 113; Fig. 115) führt uns bei ähnlicher Anordnung auf eine

höhere Stufe; die Menschen sind feiner, sie haben sich mit mehr Geschmack gekleidet und sitzen ungezwungen da. Alles Einzelne ist gewählter und auch



Fig. 116. General de Moncade, von van Dyck. Louvre.

etwas reicher. Aus dem Schwarz der Atlasgewänder heraus leuchtet lebhaftes Grün, in das der neben seiner Mutter stehende Knabe gekleidet ist. Der

Farbenton ist warm und kräftig, das Malwerk sehr fleißig. Es giebt aber ein noch schöneres Doppelbildnis (Nr. 115). Unter einem Säulenvorhang sitzt der Tiermaler Snyders mit einer echt Vandyckischen Kopfhaltung neben seiner jungen Frau, traulich, aber nicht ohne einen Anflug von Grazie; man



Fig. 117. Marie de Tassis, von van Dyck. Wien, Liechtenstein.

sieht, sie wollen bessere Leute sein. Die Kleidung in dem damals üblichen Schwarz ist doch überlegt und zierlich, die Anordnung frei und der Vortrag so leicht, daß das Bild gewiß nicht mehr, wie manche meinen, in die Rubens=

zeit gehört. Ein älterer Herr, der in ganzer Figur vor einem grünen Vorhang steht (Nr. 118), im langen Staatskleide mit einer sprechenden Gebärde der linken Hand, hat alle Kennzeichen dieser späteren Periode; ebenso die reichgekleidete ältere Dame auf einem Smyrnateppich (Nr. 119, nicht seine Frau). Die Liechtensteingalerie in Wien besitzt ein Brustbild des Malers de Crayer mit zurückgeworfenem Kopf und einer sprechenden Bewegung der linken Hand. Im Reichsmuseum zu Amsterdam haben wir einen schwarzgekleideten Herrn van der Borcht in ganzer Figur vor einem roten Vorhang, in dem kräftigen, schwärzlichen, kühlen Ton, der anstatt des bräunlich warmen gegen 1630 hervortritt. In Brüssel befindet sich die breit und energisch gemalte Halbfigur eines Delafaille, ganz von vorn mit schwarzem Haar und Bart und breiter, umgelegter Halskrause über dem schwarzen Mantel und Wams. Zahlreich und zum teil bedeutend sind die Petersburger Porträts, darunter noch einmal wie in Kassel ein Doppelbildnis von Snyders und seiner Frau und das hervorragende Bild eines Herrn in einem Leopardenpelz.

In dieser Übersicht fehlt uns nur noch ein Reiterbildnis, worin ja auch eine Stärke van Dycks lag. Nach Waagens Meinung wäre das beste nicht nur von ihm, sondern überhaupt das beste in dieser Art das des spanischen Generalissimus in den Niederlanden, de Moncade (Louvre, um 1631; Fig. 116). Er sitzt auf seinem Schimmel barhäuptig im Harnisch mit roter Schärpe und hält in der Rechten den Kommandostab. Also wie es das Schema dieser Bilder fordert, aber er ist von vorn und sehr viel geistreicher aufgefaßt als der Prinz von Savoyen. Nach Waagen gebührt die Krone unter den weiblichen Porträts der Antwerpnerin de Tassis in der Galerie Liechtenstein (Fig. 117). Das ist allerdings ein berauschender Glanz von ausgesuchter französischer Tracht, ein Leuchten von Steinen und Perlen, und dazu ein neben all dieser Pracht immer noch zur Geltung kommender persönlicher Liebreiz, wie das alles zusammen der Künstler auf keinem andern Bilde mehr gegeben hat. Dieses ist mit großer Sorgfalt ausgeführt, nachdem er bereits nach England übergesiedelt war, aber während eines mindestens anderthalbjährigen Aufenthaltes in Antwerpen und Brüssel (1634—1635), dem wir noch einige andere gute Bilder verdanken. So das nach der Meinung mancher hervorragendste Gruppenbild mit dem Herzog Johann von Nassau, seiner Gemahlin und drei Töchtern mit der Jahrzahl 1634 (Pansanger, Lord Cowper). Damals malte der Künstler auch den Brüsseler Syndikus van Meerstraeten, wie er sich ganz von vorn neben einen Tisch mit seinen Pandekten und einer antiken Büste gestellt hat (Kassel, Nr. 116; die Dame Nr. 117

ist nicht das Gegenstück), meisterhaft im kühlen, schwärzlichen Farbenton, und mit einer Sorgfalt gemalt, die er bald nur noch einer allerhöchsten Persönlichkeit zu Gefallen that.

In England war der Hofmaler des Königs, der Ritter (seit Juli 1632) van Dyck ein großer Herr, und mit den Jahren wurde er auch in seiner Kunst immer mehr der große Unternehmer. Er verdiente viel und brauchte womöglich noch mehr. Nach Berichten aus dieser späteren Zeit bewilligte er der einzelnen Person höchstens eine Stunde am Tage; ein huldvolles Neigen seines schönen Kopfes war das Zeichen zum Schluß der Sitzung. Er selbst legte das Gesicht und die Figur an, das Kostüm malten die Gehilfen nach seiner Kreideskizze und den in die Werkstatt geschickten Kleidungsstücken, für die Hände saßen bezahlte Modelle. Zuletzt überging er das Ganze, sorgfältiger oder nur obenhin, je nach der Wichtigkeit und dem Werte des Auftrages. Das war dann ein van Dyck! — Es giebt auch in dieser Zeit noch Unterschiede der Ausführung, Stufen oder Grade der Originalität, wenn man so sagen darf, aber von einer Eigenhändigkeit im höheren Sinne wie bei vielen früheren Bildern kann nicht mehr geredet werden. Wer den gegen 300 Bildnissen, die in den englischen Sammlungen meist von den Zeiten der ersten Besitzer her in Gewahrsam gehalten werden, an Ort und Stelle nachgehen kann, dem sei dazu Entgegenkommen, Ausdauer und gute Laune gewünscht. Eine mäßige Übersicht würde ein eigenes Buch fordern, in dem freilich weniger von dem Künstler van Dyck die Rede sein könnte als von dem Kulturbilde der englischen hohen Gesellschaft. Wir beschränken uns deswegen auf das Notwendigste.

Man hat für diese englischen Bildnisse vorzugsweise das Wort „Vornehm“, ein zweifelhaftes Lob. Sie drücken den Stand aus, das Niveau einer Gattung, aber keine Individualität. Gleichmäßig und einförmig sind namentlich die Bilder der einzeln gemalten Damen. Schmale, blasse Gestalten, manchmal zart bis zum kränklichen, denn alles Gesunde ist plebejisch, mit gelangweilten Gesichtern und mit den übergroßen Augen, die wie von künstlichem Feuer leuchten, auch wenn die müde niederfallenden Lider sie halb bedecken. Das sind die Vandyck-Augen, die schönsten, die sich eine Frau wünschen konnte; wie wertvoll, daß es einen Maler gab, der sie einer jeden zu machen verstand! Zu diesem abgeschwächten menschlichen Typus würden keine warmen, kräftigen Farben mehr passen. Die Kleidung ist weiß, wasser-

blau oder matt rosa, die Skala im ganzen kühl und der Auftrag glasig. Figurenreiche Familienbilder, auch wenn sie oberflächlich durchgeführt oder schlecht erhalten sind, fallen manchmal noch durch ihre wirklich geistreiche Komposition auf. Ebenso hat sich der Künstler seine Begabung als glück- licher Darsteller des Kindesalters erhalten. Besonders anziehend sind die Doppelbildnisse vornehmer Knaben (die Söhne des Herzogs von Buckingham,



Fig. 118. Endymion Porter und der Künstler, von van Dyck. Madrid.

stehend in ganzer Figur, von 1635, Windsor) oder jüngerer Leute. Diese haben freilich oft einen an das Weibliche streifenden Ausdruck, den der da- malige aristokratische Geschmack in England erstrebenswert fand. Ausgezeichnet die jungen Grafen Bristol und Bedford, jener in Schwarz, dieser in Rot (Althorp, Spencer), ferner Endymion Porter, ein wohlgenährter junger könig- licher Kammerherr, ganz in Weiß, neben unserem schwarzgekleideten Künstler,

der, ins Profil gestellt, seinen Kopf mit einer Lieblingswendung über die Schulter zurückwirft; den Hintergrund bildet ein vor eine Landschaft gespannter Vorhang (Madrid; Fig. 118). Diese sind nicht bis zu den Füßen, sondern in halber Figur dargestellt. Für den Unterschied, der wenigstens oft von seiner eignen Bestimmung abgehangen haben wird, hat van Dyck ein feines Gefühl. Man sehe den blondgelockten Herzog von Richmond im Louvre



Fig. 119. Herzog von Richmond, von van Dyck. Louvre.

(Fig. 119) im weißen Spitzenhemd mit einem vorgesteckten Diamanten, seinem Hauskleide, das er als einer jener weichlichen Halbmänner wenigstens in seinem Garten tragen darf. Von den kirschroten seidenen Beinkleidern sehen wir nur ein Stück, gerade soviel, daß es der weißen Fläche als Basis dient und die hier allein angebrachte, außerordentlich fein abgewogene Halbfigur ermöglicht. Noch aus dem Jahre 1638 haben wir ein Doppelbild der Dichter

Killigrew und Carew (Windsor), geistvoll komponiert und mit der Inspiration seiner guten Zeit erfunden, die also vorhielt, wenn ihm ein Gegenstand zusagte (Fig. 120). Man sieht sofort, dies sind geistige Naturen, die hier ganz anders als gewöhnliche Menschen vor uns sitzen, und die übliche Van-dyck-Säule war diesmal nur als Ruine zu verwenden.

Von besonderem Interesse sind die Bildnisse aus der Königsfamilie, nicht als ob sie vorzugsweise eigenhändig gemalt wären, denn gerade die aller-



Fig. 120. Killigrew und Carew, von van Dyck. Windsor.

höchsten Kreise lassen ja bekanntlich die meisten Werkstattbilder in die Welt hinausgehen, — sondern um der Personen willen und wegen ihrer künstlerischen Komposition. Auf dem schönsten Bildnis des Königs (Louvre; Fig. 121) sehen wir diesen im Jagdanzuge, weißer Jacke und roten Beinkleidern, stehend vor seinem Pferde, das der Stallmeister hält, während ein gespornter Page den Mantel trägt. Die Gruppierung ist ebenso einfach und natürlich wie künstlerisch gefällig — wie nahe lag z. B. die Versuchung, noch ein

zweites oder gar ein drittes Pferd anzubringen! — die Farbe warm und goldtonig. Neben diesem intimen Bilde können sich die Reiterporträts des feierlichen Stils (von vorn, mit dem Stallmeister, der den Helm trägt, in



Fig. 121. Karl I., von van Dyck. Louvre.

Windsor; kleiner und im Profil, Buckingham Palace) nicht behaupten. Unter den Einzeldarstellungen Karls I. und seiner Gemahlin Henriette von Frankreich nehmen die zwei Dresdener Bildnisse der Erfindung nach die erste Stelle

ein. Das der Königin ist ein Werkstattbild, es ist aber zart gedacht, das höchst charakteristische Porträt des Königs ist eine Kopie Lelys nach einem verbrannten Original von 1632.

Von den Bildnissen der Königskinder befindet sich das schönste und früheste, das einzige, das noch für eigenhändig gelten kann und darin anderen, älteren Kinderbildern des Künstlers gleichwertig ist, in Turin (Fig. 122).



Fig. 122. Die Königskinder, von van Dyck. Turin.

Ein köstlicher Farbenflor: zarte, hellseidene Kleider und Rosen! Der neben dem Hühnerhund stehende älteste Prinz, später Karl II., 1630 geboren, trägt noch Mädchentracht, er ist etwa fünfjährig, und damit stimmt die Datierung 1635 auf einer Wiederholung. Etwas später hat der Prinz Beinkleider an, seine Geschwister sind ein wenig größer geworden, und alle drei sind flankiert von zwei kleinen Wachtelhunden (King Charles). Die Kleider sind farbiger,

und das Bild hat auch übrigens mehr Lokalfarbe und im ganzen einen warmen Ton (Dresden, Fig. 123; zwei andere in Windsor und Grove Park, dieses mit der Jahrzahl 1635). Die Darstellung muß um 1636 entstanden sein trotz dieser Jahrzahl. Alle sind Werkstattarbeiten, was z. B. auf dem Dresdener Exemplar die Ausführung der Prinzessin Maria, namentlich ihrer Hände, erkennen läßt. Das folgende Jahr bringt eine ganz neue Komposition, etwas genrebildartig, indem den drei älteren, ein wenig zwangloser gestellten Kindern



Fig. 123. Die Königskinder, von van Dyck. Dresden.

noch eine höchst lebendige Gruppe von zwei jüngeren Mädchen hinzugefügt ist, deren eines das andere auf seinem Stuhle festhält. Ein Tisch mit Früchten oberhalb dieser Gruppe, der Riesenhund des ältesten Prinzen und ein Wachtelhündchen vervollständigen die Ausstattung; von glücklicher Wirkung ist in der Mitte das Stück Luft mit dem Landschaftsdurchblick. Diesem Berliner Bilde entspricht ein gleichwertiges in Windsor (Fig. 124), beide mit der Jahrzahl 1637.

Das letzte, was van Dyck gemalt hat, ist ein anderes Bildnis zweier fürstlicher Kinder, auf dem die eben erwähnte Prinzessin Maria zehnjährig mit ihrem fünfzehnjährigen Verlobten, Wilhelm II. von Nassau-Oranien,

dargestellt ist (Amsterdam, aus dem Haag stammend). Wahrscheinlich lieferte er es bei seinem letzten Aufenthalt auf dem Kontinent im Herbst 1641 selbst im Haag ab. Die Kinder stehen in ganzer Figur und haben sich angefaßt, etwas gezwungen, eine höchst einfache, beinahe steife Gruppierung; hinter ihnen sieht man Vorhang und Säule. Die Auffassung zeigt nichts für den Künstler besonderes, aber die Ausführung ist sorgfältiger, als man sie um diese Zeit



Fig. 124. Die Königskinder, von van Dyck. Windsor.

von ihm gewohnt ist. Vielleicht dachte er dabei noch an eine Zukunft für sich in den Niederlanden.

Eigenartige Schüler konnte van Dyck nicht bilden, weil aber seine Auffassung vom Bildnis, namentlich dem weiblichen, ihn noch mindestens ein Jahrhundert überlebte, so hat er Nachahmer gehabt, die sich auf ihre Weise einen großen Namen gemacht haben: Hanneman aus dem Haag, der von 1624 bis 1640 in London und später wieder in seiner Vaterstadt lebte († 1671), Sir Peter Lely (eigentlich van der Faes aus Soest), der erst im Todesjahre

van Dycks nach London kam und dort in hohen Ehren 1680 starb, endlich der Lübecker Kneller, seit 1674 in London, Lelys Nebenbuhler und Nachfolger, auch in der Verwertung van Dycks († 1723).

Dies sind ausgesprochene Nachahmer. Andere benützten das Vorbild

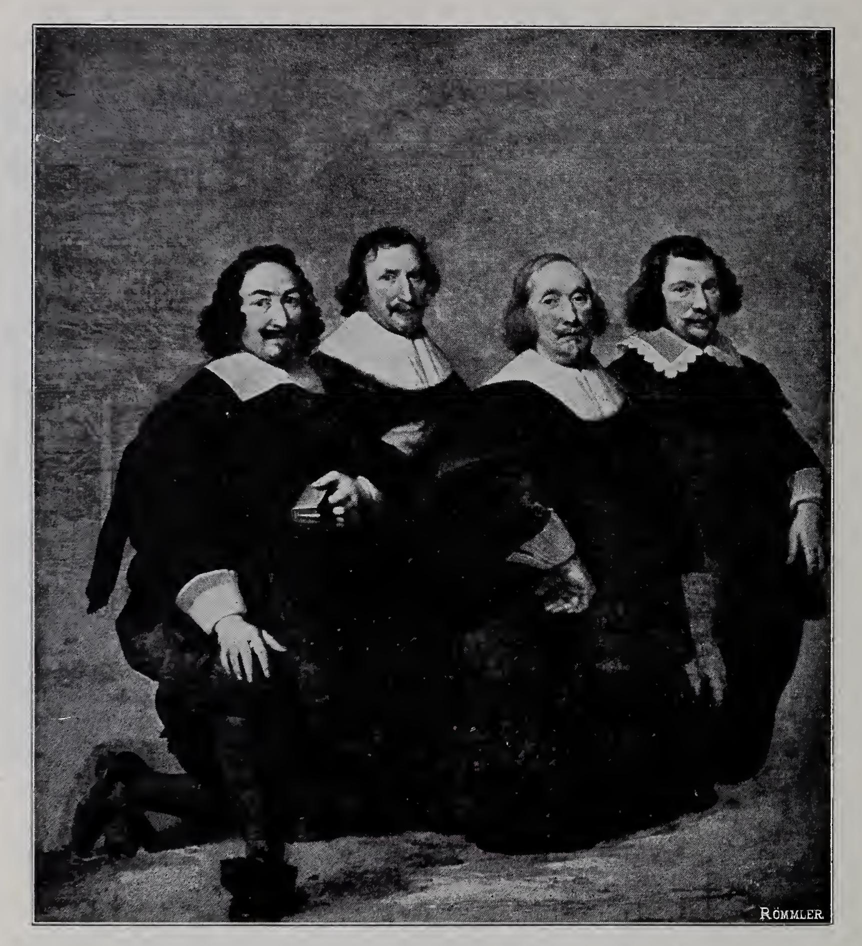


Fig. 125. Die Vorsteher der Fischerzunft von Peeter de Meert. Brüssel.

selbständiger. Ein nicht ganz gewöhnlicher Künstler ist der Antwerpener Theodor Boeyermans (1620—1678), der erst 1654 Meister wird und jedenfalls an Bildern van Dycks gelernt hat. In einem Gesellschaftsstück des Antwerpener Museums (eine feine Familie empfängt in ihrem Garten

Besuch) erinnert er uns an Gonzales Coques, nur sind seine Figuren etwas größer. Aber in einem Heiligenbilde mit ganz großen Figuren wirkt er völlig anders, als hätte er Rembrandt nahe kommen wollen: der Teich von Bethesda (ebenda, datiert 1675).

Es berührt eigentümlich, wenn uns in dieser späten Zeit noch das schlichte alte Bildnis in der einheimischen Auffassung, für die van Dyck nicht existierte, begegnet, sogar in der feinen Stadt Brüssel. Von Peeter de Meert (1619—1669), der erst kurz vor van Dycks Tode Meister wurde (1640), hat sich im Brüsseler Museum ein einzelner Altarflügel mit vier Figuren erhalten (Fig. 125). Vor einfarbig braunem Grunde knieen die Vorsteher der Fischerzunft in schwarzen Kleidern und sehen den Betrachter an. Altertümlich, an Auffassung das Einfachste, was sich denken läßt, in der Farbe sogar eintönig, wenn die leuchtenden Kragen und Manschetten nicht ihre Wirkung thäten, giebt doch das Ganze einen echten, treuherzigen Eindruck. Das gute Malwerk läßt auf einen Künstler schließen, der auch anspruchsvollere Sachen hätte machen können, aber seine Kunden werden ihn gerade deswegen geschätzt haben, weil ihnen selbst die nicht stilisierte Wirklichkeit verständlicher war. Das sieht man an einem Häringskaufmann, der mit seiner Gattin neben seinem Fischerkahn am Strande sitzt (Berlin). Peeter de Meert hat dies seelenzufriedene, zahlungsfähige Ehepaar im größten Format bis zu den Füßen abgeschildert. Dazu hätte sich längst nicht jeder bereit finden lassen; man denke sich dieser Aufgabe gegenüber etwa Terborch!



Fig. 126. Teniers und seine Familie. Berlin.

4. Die vlämischen Kleinmeister (das Sittenbild).

Kriegsbilder: Snayers, de Wael, van der Meulen. Gesellschaftsstücke: Jeroom Janssens, Gonzales Coques, Teniers und Brouwer. Tilborgh, Ryckaert, Craesbeeck. Die Brüsseler Landschaftsschule: Lodewyck, Arthois u. a. Das Blumenstück: Sammetbrueghel und Seghers.

Ob ein Bild kleine oder große Figuren hat, scheint etwas rein Äußerliches zu sein, aber es scheint nur so, denn dieser Unterschied greift tief in das Wesen der Malerei. Der größere Maßstab der Figuren verbietet nicht nur die Detailausführung, er ruft auch von sich aus weitere Wirkungen hervor, die im großen liegen, Liniengefüge und Komposition, und schließlich führt er ganz von selbst zu einer im Vergleich mit der einzelnen Naturnachahmung erhöhten, mehr idealen Darstellung der Dinge. Auf der anderen Seite stellt sich mit dem kleinen Maßstab, der auf die Einzelausführung angewiesen ist, zugleich noch etwas tieferes ein, die intime Auffassung des Lebens in hundert Beziehungen, das, worauf der Geist und der Reiz ganzer Kunstgattungen beruht. Das Genrebild und die Landschaft der Holländer würden



Fig. 127. Die Schlacht bei Martin l'Eglise, von Snayers und van Dyck. München.

nie geworden sein, was sie uns noch heute sind, wären sie nicht von vornherein an den kleinen Maßstab gebunden gewesen. Dieser aber ist nicht etwa durch ein geistiges Verlangen, ein ästhetisches Bedürfnis gerufen worden, sondern durch ganz äußerliche Umstände. Die Menschen begehrten Schmuck für ihre Wohnungen, und die Zimmer, in die sie ihre Bilder hängen konnten, waren klein im Vergleich zu den Kirchen und Rathaussälen, für die die Großmaler arbeiteten. Wir nehmen die äußeren Vorgänge wahr und halten sie wohl auch für bestimmend, aber unbemerkt hat sich der Geist im Materiellen seinen Weg gesucht, und der bleibt zuletzt für uns das Wichtigste.

Die an sich nicht viel bedeutenden Maler „kleiner" Figuren, die wir diesem neuen Abschnitt voranstellen, waren gute Naturbeobachter im einzelnen, sie lasen auf, was die Großmaler am Wege hatten liegen lassen, aber ihre Begabung reichte nicht aus, um eine ausgesprochene, bildmäßig befriedigende Gattung zu schaffen. Peeter Snayers aus Antwerpen (1592—1667), der Schüler des Schlachtenmalers Sebastian Vranx, zeichnete scharf und lebendig, er wollte wirkliche Vorgänge geben, Gefechte, Plünderungen, Räuberszenen, nicht ideale Kampfesdarstellungen wie Rubens, und die kleineren Bilder dieser Art aus seiner früheren Zeit, die noch etwas als Landschaften wirken, sind keck und frisch (einige in Dresden, wo sich im ganzen sieben finden, und in Berlin). Seit 1628 malt er in Brüssel für die Statthalter die offiziellen großen Schlachtenbilder (daher sind die meisten heute in Wien und Madrid), landkartenartig, mit sehr vielem Detail bei hohem Horizont. Sie bekommen mehr Haltung, wenn van Dyck die Vordergrundfiguren dazu liefert, so in der Schlacht bei Martin l'Eglise (München; Fig. 127). Zu van Dycks Freunden gehörte auch ein geistreicher Maler kleiner Figuren, namentlich aus dem Soldatenleben, der erst heute die verdiente Anerkennung gefunden hat, Cornelis de Wael (S. 175). Bilder von ihm sind selten. Hervorragend durch Zeichnung und warmleuchtende Farbe ist ein Reiterzug, der vor einem Walde zum Rekognoszieren Halt gemacht hat (Kassel, Nr. 128), ehemals sogar van Dyck zugeschrieben. Ein anderer Kriegsmaler, Adam van der Meulen aus Brüssel, ursprünglich ein Schüler von Snayers, siedelte früh nach Paris über († 1690) und schilderte dort in zahlreichen Wand- und Galeriebildern die Erlebnisse Ludwigs XIV. im Felde mit französischer Eleganz, aber auch malerischer in der Anordnung und in der ganzen Auffassung, in der Zeichnung und in den Farben, als wenn Snayers seine kleinen Figuren kostümierte und in Bewegung setzte. Mit welchem Ausdruck begrüßt der vom Rücken gesehene Kavalier in roter Gala, indem er seinen Schimmel pariert, seine Fürstin —

Fig. 128. Der Reisezug einer Erzherzogin, von van der Meulen. Kassel.

Fig. 129. La main chaude, von Jeroom Janssens. Louvre. Nach einem Stich.

auf dem besten seiner außerhalb Frankreichs seltenen Bilder (in Kassel, von 1659; Fig. 128), das auch übrigens viel gutes und lebendiges Detail enthält, z. B. die sich in einer Wasserlache spiegelnden Pferde.

Rubens hatte mit seinem Liebesgarten den Ton zu einem Konversazionsbilde angegeben, das nun in Antwerpen bescheiden weiter lebte, z. B. in den heute sehr seltenen Tanzgesellschaften von Jeroom Janssens (1624—1693), des „Tänzers“. Seine am meisten berühmte Darstellung eines Gesellschaftsspieles la main chaude (Louvre; Fig. 129) nimmt sich doch Rubens Schloßpark gegenüber nur wie eine Rückbildung aus. Anziehender ist Gonzales Coques (1618—1684). Er hieß der „kleine van Dyck“, weil er diesem seinem Vorbilde eine gewisse Eleganz der Figuren abgesehen zu haben schien, die er sich wenigstens von seinen Lehrern, dem Höllenbrueghel und David Ryckaert II., nicht hätte aneignen können. Aber es ist doch ein Unterschied: van Dycks Menschen sind nie unbefangen, sie wollen immer etwas vorstellen, diese hier sind behaglich und mit sich zufrieden. Coques galt viel, sowohl in der Antwerpener Künstlerschaft wie bei den Statthaltern in Brüssel und bei fremden Fürsten, die ihn mit Bestellungen bedachten. Sein Kreis ist nicht groß, aber seine Art sehr besonders, eine Detailmalerei ohne Kleinlichkeit bei einer aufs feinste abgestimmten, gewöhnlich in der kühlen Skala gehaltenen Färbung. Er malt Porträts, hauptsächlich Gruppenbildnisse, denen er durch leise Bewegungen der Personen zu einander und namentlich durch eine ausgesucht interessante Darstellung ihrer Umgebung mit dem allerverschiedensten, sorgfältig ausgeführten Beiwerk die Haltung von Genreszenen zu geben weiß, so daß man bisweilen unsicher sein kann, ob man überhaupt noch Porträts und nicht bloß Modelle vor sich hat. So auf seinem frühesten Bilde von 1640, ein Jahr vor seinem Eintritt in die Gilde, in Kassel (Fig. 130). Ein junger Gelehrter sitzt an seinem Arbeitstisch, eine ihm in den Zügen ähnelnde Dame steht am Flügel und spielt; das behaglich eingerichtete Zimmer mit seinen Möbeln und kleinen Kunstgegenständen ist von den schönsten, die nur jemals von einem Feinmaler gemalt worden sind. In Kassel findet sich noch ein Familienbild (Nr. 130) mit einem nicht minder vollständig ausgestatteten Wohnzimmer, an den Wänden hängen Gemälde von bestimmbaren Meistern, und unter einen Vorhang hinweg sieht man in die fette Küche und auf die am Herd beschäftigte Köchin. Gewöhnlich bestehen aber seine Familien aus viel mehr Personen, die dann wohl auf der Gartenterrasse ihres Hauses versammelt sind, mit Hunden, Katzen, Musikinstrumenten und sparsam aufgetragenen leiblichen Genußmitteln. Wohl die schönsten derartigen Dar-



Fig. 130. Familienbild, von Gonzales Coques. Kassel.

stellungen finden sich in den englischen Sammlungen (Fig. 131). Eine gut erfundene in Dresden ist infolge Nachdunkelns schwer und trübe in der Farbe, auch die Zeichnung hat gelitten, so daß sie den wirklichen Coques nicht mehr hinreichend erkennen läßt. Einen vollen Begriff von seinem Können giebt dagegen das freie und reiche Familienkonzert in Pest. Die Hauptaufgabe waren für ihn die Figuren in ihrer ruhigen Haltung und der wohlüberlegten Anordnung. Merkwürdig, daß ein so geschickter Künstler nicht



Fig. 131. Die Familie Verhelst, von Gonzales Coques. Buckingham Palace.

in Bewegung und Haltung weiter ging und zu dem wirklichen Sittenbilde fortschritt. Offenbar war er eine zaghafte Natur, er arbeitete viel zu sorgfältig, um viel zu malen, weswegen seine Bilder auch selten sind. Für die verschiedenen Arten des Beiwerks bediente er sich vielleicht öfter, als wir es in jedem einzelnen Falle wissen, einzelner Spezialisten, aber der Gesamteindruck beweist, daß er die Zusammenstimmung in der Hand behielt. Auf der Darstellung des Innern einer Gemäldegalerie von 1671 im Haag sind

die einzelnen Bilder von den betreffenden Künstlern selbst gemalt, und nur eine vorn in die Mitte des Saales gesetzte Gruppe, ein Herr und eine Dame an einem mit Kunstgegenständen bestellten Tisch, rührt von Coques selbst her.

David Teniers der jüngere (1610—1690), der unter den Flamländern nach Rubens und van Dyck als dritter genannt zu werden pflegt (erst in letzter Zeit wird ihm in Kennerkreisen Adriaen Brouwer vorgezogen), gilt als der Meister des vlämischen Sittenbildes. Ein feiner und äußerst geschickter Maler, aber kein großer Künstler! Ludwig XIV. hatte kein so ganz unrichtiges Gefühl, wenn er seine „Affengesichter“ nicht an den Wänden seiner Gemächer sehen mochte, denn Bauern, wie sie uns Teniers malt, mit den kurzen Proportionen, den unbeweglichen Gliedmaßen und den sich ewig gleichbleibenden ausdruckslosen Gesichtern, hat es in der Wirklichkeit niemals gegeben. Oder hätten uns Rubens und Jordaens getäuscht, wenn wir ihnen glaubten, daß sie ihre Typen den Menschen ihres Landes absahen? Für jenen schweren Mangel, der beinahe durch alle seine Bilder geht, wußte Teniers die Liebhaber und Käufer ganzer Zeitalter, die nicht nach Naturwahrheit, sondern nach Kunst verlangten, durch Vorzüge und Feinheiten zu entschädigen, die ihm selbst einen nicht verdienten Ruhm und seinen Bildern bis vor kurzem die unmäßigsten Preise verschafften.

Einer alten Antwerpener Künstlerfamilie entsprossen, hatte er zunächst in der Werkstatt seines Vaters gelernt, des älteren David Teniers (1582—1649), der außer mancherlei anderem auch schon ähnliche Sittenbilder malte wie sein berühmterer Sohn. Einfluß auf seine weitere Entwicklung, der wir in seinen Bildern seit 1628 nachgehen können, gewannen dann Rubens und Adriaen Brouwer; 1632 wurde er Meister. Sein Lebensvorbild war Rubens, auch in äußerlichen Dingen (zwischendurch schielte er dann wohl noch auf die Erfolge van Dycks), aber was bei dem einen kraftvolle Ausdehnung war, ein natürliches Ausleben in die Weite, das wurde bei dem anderen Strebertum und überlegte, wohlgeleitete Industrie. Rubens wird Wohlwollen für ihn gehabt haben, sein Mündel Anna, des Sammetbrueghels Tochter, wurde 1637 Teniers Gattin; daß er ihn aber als Künstler geschätzt hätte, wissen wir nicht. Dagegen erwarb er für seinen Hausbesitz nicht weniger als siebzehn Bilder von Adriaen Brouwer. Der Statthalter Leopold Wilhelm (1647—1656) machte Teniers zu seinem Hofmaler und zum Direktor seiner

berühmten Gemäldesammlung, die später nach Wien kam.*) Darnach wurde Juan de Austria sein Gönner, der freilich keine Galerie anlegte, dafür machte aber König Philipp IV. von Spanien fleißig Bestellungen, und alles geriet hier in der vornehmeren Stadt dem eitelen, geldliebenden Manne aufs beste. Von den Künstlern hielt er sich fern (erst 1675 trat er der Brüsseler Lukasgilde bei) und durch Bilderauktionen, die er von Zeit zu Zeit veranstaltete, machte er sich vollends mißliebig. Ein Erfolg war für ihn die Errichtung einer Malerakademie in Antwerpen (1663), und in demselben Jahre erreichte er mit Mühe und Not auch den lange ersehnten Adel. Damals kaufte er urkundlich von Helene Fourments zweitem Gatten das Landgut zu den drei Türmen unweit des ehemaligen Rubensschen Herrensitzes Steen bei Mecheln. Nun war er Ritter wie einst Rubens und van Dyck, dazu Gutsbesitzer wie jener, und ein ebenso erfolgreicher Kunstunternehmer, wie dieser zu seinen Zeiten gewesen war. Noch vor der Schwelle des Alters hatte er erreicht, was nur seine Jugend sich hatte wünschen können.

Nachdrücklicher als gewöhnlich helfen uns hier die äußeren Lebenszüge den Künstler deuten. Teniers war, wie Bode gut sagt, ein Maler aus zweiter Hand. Die Natur, die er in allem Stilllebenartigen, ferner in der Landschaft mit ihrem Wolkenhimmel und in dem Licht und der Luft seiner Innenräume mit Erfolg zu Rate zog, ließ er bei dem lebendigen Menschen außer acht; er hatte wenige Modelle und begnügte sich zuletzt mit Wiederholungen. Seine nicht häufigen Porträts sind nicht der Rede wert. Gleichviel, ob es Zufall war oder Plan, daß er nicht nach Italien ging: es hätte dem heimatlichen Sittenbilde, das er schaffen wollte, nur dann zu gute kommen können, wenn er auch wirklich tiefer aus der Heimat geschöpft hätte. Jetzt geben seine nicht viel weniger als tausend Gemälde, wiewohl sie verschiedene Gattungen umfassen, doch nur im ganzen ein einförmiges und im einzelnen ein flaches Bild.

Teniers ging von einem Gesellschaftsbilde mit Personen der besseren Stände aus, das er auch später nicht ganz aufgab, als ihn hauptsächlich das von Adriaen Brouwer übernommene Bauernbild beschäftigte. Auf diesem beruht sein Ruhm, es ist das eigentliche Objekt seines Künstlerstudiums, und seine Entwickelung als Maler, die sich dann auch noch an dem nebenhergehenden Gesellschaftsbilde verfolgen läßt, spricht sich doch am deutlichsten in

*) Für ihn malte er auch Vorlagen zu Gobelins mit seinen eigenen Bauernszenen und ländlichen Festen, die dann von Borten in Barock- oder Blumenmustern eingefaßt wurden. Diese jetzt wieder beliebten und vielfach imitierten Sachen sollten damals den Teppichbildern der Rubensschen Schule Konkurrenz machen.

jenen Bauernszenen aus. Adriaen Brouwer kam im Winter 1631 auf 1632 nach Antwerpen und beschloß dort sein kurzes Leben 1638. In diesen Jahren standen er, Rubens und Teniers in engem Verkehr, und Teniers erreichte dann bald nach Rubens Tode (1641) seine Höhe, sowohl im Charakter seiner Gegenstände als auch in dem eigentlich Malerischen seiner Bilder, worauf es uns bei einem Künstler, wie er ist, besonders ankommen muß. Hier hat die Stufen bereits der treffliche Waagen erkannt. Zuerst auf den frühesten Bildern



Fig. 132. Das Gastmahl des Verschwenders, von Teniers. Louvre.

schwarzbraune Farbe bei ungewöhnlich großen Figuren. Dann unter Brouwers Einfluß gegen 1640 klarere Färbung mit schärferer Zeichnung und um 1644 ein harmonischer bräunlichwarmer Gesamtton, der sogenannte Goldton. Von da ab, um 1650, ein minder kräftiger, aber höchst feiner kühlgrauer Silberton, neben dem auch noch gelegentlich der lichtgoldene erscheint, bis 1660. Dann wird die Farbe wieder bräunlich und schwer, die Behandlung unsicher und zitterig, der Ausdruck verblasen. — Seine Bauernszenen legt Teniers in einen geschlossenen Raum, und in dessen malerischer Behandlung liegt

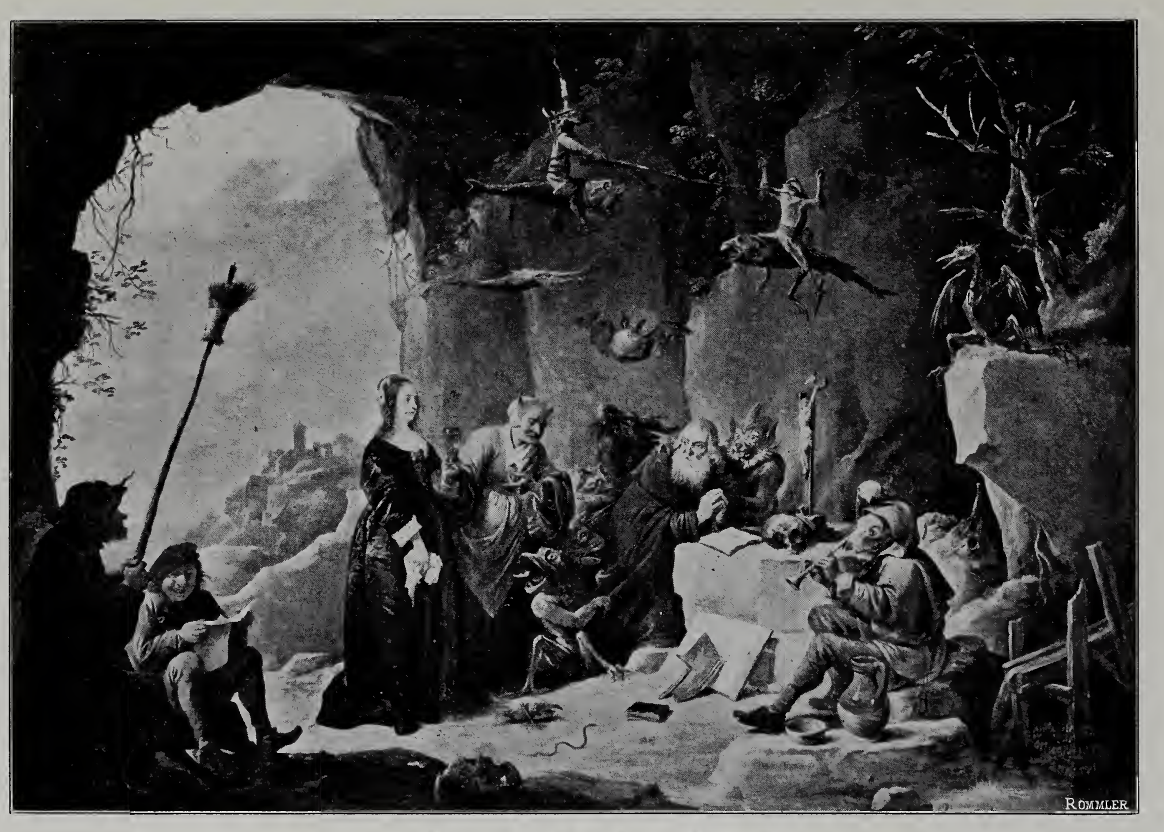


Fig. 133. Versuchung des Antonius, von Teniers. Berlin.

eigentlich der Hauptreiz dieser Bilder. Nur die Kirmessen und Tänze, die wieder eine Abteilung für sich ausmachen, gehen im Freien vor sich, und in ihnen spricht meistens die umgebende Natur stark mit. So machen sie den Übergang zu den eigentlichen Landschaften, in denen die Figuren, gewöhnlich ebenfalls Bauern, nur noch Staffage sind. Wir betrachten dies ganze Gebiet besser im Zusammenhange mit der Thätigkeit Adriaen Brouwers und gehen zunächst mit einigen Worten auf Teniers Gesellschaftsbild ein und was sich sonst noch etwa dazu stellt, weil sich daraus zugleich einiges für die Persönlichkeit des Künstlers ergiebt.

Teniers hat seine Bilder in seiner mittleren Zeit häufig datiert, früher und später hingegen selten. Das älteste bekannte Gemälde ist ein Gelehrter in seinem Arbeitszimmer von 1628 (Wien, Schönborn), befangen und unbeholfen. Höchst flott hingegen, dabei noch ganz in dem bräunlichen Ton gemalt, ist ein wichtiges Konversazionsstück von 1634 (Berlin, Nr. 866 B). Zwei feinere Paare sitzen an einer gedeckten Tafel, zwei Knaben tragen ihnen auf. Das Zimmer ist mit allerlei gut gemaltem Beiwerk gefüllt, und an den Wänden hängt ein Bild des älteren Teniers und ein Bauernstück von Brouwer. Reifer ist eine in vielen Exemplaren vorkommende Darstellung der „fünf Sinne" (gut in Brüssel): sieben Herren und Damen sind in einem länglichen Zimmer mit flach ohne Raumvertiefung abschließender Rückwand um einen Tisch versammelt, musizierend, zuhörend, essend; eine Dame riecht an einer Zitrone. Diese Dame soll Anna Brueghel und ein guitarrespielender Herr soll Teniers vorstellen, dann ist die Komposition frühestens 1638 entstanden; die Ähnlichkeiten sind wie gewöhnlich bei Teniers nicht zweifellos deutlich, niemand aber würde dies ganz freie Bild für früher halten können. Nach einigen Jahren, spätestens 1645, wie sich gleich zeigen wird, entstand das feine Gruppenbild, worauf sich der Künstler im Kreise seiner Familie dargestellt hat (Berlin, Fig. 126, oben S. 190). Der zwischen den Eltern stehende Knabe ist der erstgeborene von 1638. Man denkt sich hier Teniers gern mit den Seinen auf der Gartenterrasse seines Gutes zu den drei Türmen sitzend, mit dem Dorfe Perck im Hintergrund und der kleinen Kirche, in der er begraben liegt, zur Seite seiner zweiten Frau, die er gleich nach Anna Brueghels Tode (1656) heiratete. Er müßte dann vor dem urkundlich bezeugten späteren Erwerb (1662) das Gut schon einmal, vielleicht auch nur mietweise, im Besitz gehabt haben. Der ältere, aufwartende Knabe ist nicht sein Sohn, sondern ein Diener, vielleicht auch sein 1629 geborener Bruder Abraham. Derselbe begegnet uns in dem gleichen Alter auf einem

Bilde der National Gallery, wo der Künstler sich mit seiner Frau in einem parkartigen Garten — seines Gutes, wie man annimmt — ergeht; ein Arbeiter bringt ihm einen Fisch aus einem Teich, den andere Männer abzulassen bemüht sind. Ebenso finden wir den Knaben wieder anwesend und beschäftigt bei einer zierlichen kleinen Gasterei, die vor einem Dorfwirtshaus im Freien abgehalten wird (Louvre; Fig. 132); sie soll das Gastmahl des Verschwenders bedeuten, eine bloße Benennung, die wie gewöhnlich bei Teniers sogenannten biblischen Gemälden auf den Charakter der Darstellung keinen



Fig. 134. Bauern in der Kneipe, von Adriaen Brouwer. Amsterdam.

Einfluß gehabt hat. Dieses Qualitätsbild im feinsten Goldton, 1644 datiert, hat für uns noch das weitere Interesse, daß wir außer jenem Diener auch denselben Kühler mit zwei Flaschen wiederfinden, der im Vordergrunde des Berliner Familienbildes steht. Aber noch nicht genug, wir treffen dies Ausstattungsstück weiter in einer fetten Küche von 1644 im Haag: hier sind jedoch eine Dame und ein Knabe nicht Teniers Frau und sein Sohn, und die Küche wäre ohnehin viel zu luxuriös, um seine eigene zu sein; vielleicht gehört sie niemand, und die Kunst hat, wie so oft, alles erhöht und verviel=

facht. In dieser Küche figuriert außerdem noch dasselbe Bologneserhündchen wie auf dem Bilde des Louvre. Groß war demnach der Modellvorrat unseres Künstlers um diese Zeit jedenfalls nicht! — Eine viel einfachere, aber auch ganz reizlose Küche der Wirklichkeit mit einer wurstmachenden Frau finden wir übrigens in Wien (Nr. 1302), ebenso einen Kuhstall und einen Ziegenstall, bei deren Insassen man freilich nicht an Paul Potter denken darf.

Teniers malte eben vielerlei, nur weil es andere auch malten. Irgendwelche Erfindung im höheren Sinne, etwas von Poesie irgend einer Art, wenn man nicht die Naturstimmung einiger Landschaften dafür nehmen will, hatte in seiner rechnenden Seele keinen Platz. Das hergebrachte Thema der Versuchung des Antonius finden wir öfter von ihm behandelt, gut in Dresden (das größere Bild Nr. 1079), am besten in Berlin, hier geradezu hinreißend durch Farbenzusammenstellung und Helldunkel. Die verführende Schönheit, die an den Heiligen herantritt, ist eine modisch gekleidete Dame, auf dem Berliner Bilde von 1647 (Fig. 133) Anna Brueghel selbsteigen im höchsten Staat, ein Einfall, der ihrem Ehegemahl so wohlgethan haben muß, daß ihm darüber die Empfindung für das künstlerisch Unzusammenhängende ganz abhanden gekommen ist. Das Spukhafte, das der Gegenstand verlangt, kommt bei dem nüchternen Manne nicht aus dem inneren Gemüt, dafür bewundern wir auf beiden Bildern den Maler der Amphibien und der phantastischen Tierköpfe, der getrockneten toten Fische, die hier wieder lebendig geworden sind, und des vielerlei anderen Stilllebens.

Es war ein Glück für Teniers, daß er frühzeitig auf das Bauernbild geriet, denn mit den anderen Stoffen würde er für sein langes Leben schwerlich gereicht haben. Adriaen Brouwers Ankunft war also für ihn ein großes Ereignis.

Das war ein merkwürdiger Geselle, wie man noch keinen gesehen hatte! Stattlich, schön von Gestalt, sprudelnden Geistes, ein hinreißender Unterhalter, schauspielernder Improvisator und Sänger, dazu ein unbezwingbarer Trinker im Kreise von Künstlern, von spanischen Soldaten und allerlei niederem Volk, dessen Wesen und Gehaben er mit scharfem Auge unbeachtet in seine Seele schöpfte. Er war 1605 oder 1606 in Oudenarde geboren, hatte als junger Mensch mit den Holländern Breda verteidigt und war nach dessen Fall auf gefahrvoller und abenteuerreicher Seefahrt 1626 nach Amsterdam gekommen; bald darauf ging er nach Haarlem, und im Winter 1631 auf 1632 finden wir ihn in Antwerpen. In allen diesen Städten verkehrte er mit den „Rhetorikern“ und vielleicht war er auch mit einer Schauspielertruppe von Ort zu

Ort gezogen, aber er war doch zugleich Maler, er hatte z. B. in Haarlem bei dem lustigen Frans Hals das Handwerk gegrüßt und wurde jetzt in Antwerpen als Meister in die Lukasgilde aufgenommen. Er führte ein liederliches Leben, aber jeder hatte ihn gern, und der große Rubens nahm sich seiner als Beschützer und, wo es not that, als Fürsprecher an. Sechs Jahre später fand man ihn plötzlich eines Morgens tot in seinem Bette, noch nicht 32 Jahre alt. Ein toller Kamerad, aber eine echte Künstlerseele!

Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt von ihm zwei ganz frühe Bildchen, vielleicht sogar noch in Amsterdam gemalt: zechende Bauern mit ihren



Fig. 135. Raufende Kartenspieler, von Adriaen Brouwer. München.

Weibern in einer Kneipe sitzend oder auch liegend (Fig. 134), und eine Rauferei von Bauern draußen vor dem Wirtshause mit etwas Landschaft. Die Figuren sind kurz und nicht sehr beweglich, die Köpfe einförmig, trotzdem hat das Ganze Leben und Ausdruck, es mutet an wie ein verspäteter Bauernbrueghel. Auch in den Farben, die kräftig sind und lokal, nicht tonig, sondern hart und undurchsichtig, metallisch glänzend; die höchsten Lichter sind gestrichelt. Nicht viel später ist ein kleines Dresdener Bild (Nr. 1057), aber schon erheblich freier in der Formgebung, flüssig gemalt und von entschiedener

Tonwirkung: ein Bauer reinigt sein Kind, wobei seine Frau vom Hintergrunde her zusieht, Kniefiguren. In Antwerpen tritt er uns von Anfang an als fertiger Meister entgegen; diesem verhältnismäßig kurzen Zeitraum gehören die meisten seiner etwa 50 Bilder an, in München allein 18, die größte Zahl, die eine Sammlung besitzt. Für seine Art zu leben hat er uns doch nicht wenig hinterlassen; bisweilen setzte er auf ein Bild sein Monogramm oder auch seinen Namen, eine Jahrzahl niemals. Was auf ihnen dargestellt ist, kann uns unmöglich fesseln. Immer dieselben Bauern niedrigster Sorte — für das Weibliche hat er wenig Sinn — sie rauchen und trinken, spielen und würfeln, raufen miteinander und lassen sich dann ihre Wunden verbinden. Aber sie leiben und leben, ihre Charakteristik ist vollendet, alles Befangene und Gebundene verschwunden. Sodann ist der Innenraum, in den diese Szenen gelegt sind, immer mit großer Kunst behandelt: perspektivisch vertieft, mäßig erleuchtet, aber durch reizvolles Helldunkel bis in die äußersten Winkel aufgeklärt; trotz Enge, Unordnung und Schmutz eine gewisse intime Behaglichkeit, die uns das Lokal wenigstens lieber macht als seine Insassen. Irgendwo an der Wand pflegt ein ungerahmter Kupferstich, auf dem man einen Mannskopf sieht, angesteckt zu sein, mit einer umgeknickten Ecke. Jedes Gerät ist mit derselben Sorgfalt und Sicherheit wiedergegeben. Aber Brouwer häuft keine Stillleben wie Teniers, er stellt die Gegenstände einzeln, wohin sie gehören und wo sie im Bilde wirken können, raumfüllend oder durch ihre Farbe oder zur Lichtführung.

Wenn so der Künstler durch die Art seiner Darstellung unsere Teilnahme für seine Gegenstände zurückgewinnt, so ist an diesem Erfolge nicht zum wenigsten der feine Kolorist beteiligt, der Brouwer erst in Antwerpen geworden ist. Der farbenfreudige Rubens hatte es ihm angethan, und zugleich trug der frühere Umgang mit Frans Hals jetzt seine Früchte. Nun entstehen Bilder, die man ohne Rücksicht auf ihren Inhalt bloß um der Farbenzusammenstellung willen genießen kann, sie leuchten wie Teppichmuster, niemals wohl findet man wieder auf so kleinem Raum soviel selbständig wirkendes Kolorit vereinigt. Hier liegt nun auch die fernere Entwicklung Brouwers (nach zwei Abschnitten) innerhalb dieser wenigen Jahre nicht in den Formen und der Zeichnung, wenn auch die Pinselführung später gelegentlich noch leichter und breiter und sogar skizzenhaft wird. Zuerst ist seine Skala bei verhältnismäßig viel Lokalfarbe warm und leuchtend, der Auftrag emailartig und die Stoffnachbildung von seltener Wahrheit; naturgetreu sind auch die einzelnen belichteten Fleischteile, zugleich aber wirken sie als

farbige Flecke. In seiner späteren Weise gehen bei mehr vertriebenem, duftigem Auftrag die Einzelfarben allmählich über in einen Gesamtton von großer Schönheit, kühl und silbergrau. Beide Manieren haben künstlerisch gleiches Recht, und jede hat für uns ihre besonderen Vorzüge. Es scheint ein Naturgesetz zu sein, daß bei den Malern, die überhaupt eine koloristische Entwicklung durchgemacht haben, auf die warme Skala die kühle folgt. Brouwer trifft in dieser letzten mit Frans Hals, dessen Einwirkung er doch



Fig. 136. Soldaten beim Würfelspiel, von Adriaen Brouwer. München.

früher erfuhr, zusammen, zunächst also wohl zufällig und dann, was ja nur natürlich wäre, mit bewußter Erinnerung. Wieviel andere Manieren hätte er uns wohl noch zu analysieren gegeben, wenn er länger gelebt hätte!

Von den hier abgebildeten zwei Münchener Bildern ist das erste (Fig. 135; Nr. 879), in der früheren Manier, in Bezug auf seine Figuren und die Farben von der höchsten Qualität. Der Raum und das Beiwerk sind auf manchem anderen noch intimer behandelt, ausgesucht z. B. in der Dorf=baderstube Nr. 880. Die Gruppe entspricht im Schema den drei raufenden

Kartenspielern eines ebenfalls schon sehr feinen, kühlfarbigen Bildes derselben Periode in Dresden (Nr. 1059, das einzige mit ganzen Figuren daselbst), aber jede einzelne Gestalt auf dem Münchener ist schärfer und lebendiger gezeichnet, das Ganze flüssiger, malerisch vollkommener. Unser zweites Bild (Fig. 136; Nr. 893) ist ein Meisterwerk seines letzten Stils.

Daß er nur Bauern malte, war sein Wille und seine Laune, über die er keinem Rechenschaft gegeben haben würde. Daß er sie als Strolche, Fexe oder Halbtiere und nicht als ernsthafte Menschen malte, war die Folge seines eigentümlichen Humors, der wenigstens nichts verletzendes hat, denn er selbst



Fig. 137. Die Kartenspieler, von Teniers. Kassel.

hätte sich jederzeit unter diese von ihm karikierte Gesellschaft gesetzt. Gekonnt hätte er viel mehr! Im Haag befindet sich ein kleiner Porträtkopf eines weichmütigen Jünglings im Schlapphut, nach links gewandt, breit und fließend gemalt, von erstaunlichem Leben (Nr. 618). In Berlin eine Dünenlandschaft mit niedrigen Bäumen und einigen Häusern, gut angeordnet, beherrscht durch einen ansteigenden Weg mit einem sitzenden Hirten, und von sprechender Naturwahrheit (Tageslicht bei bedecktem Himmel), das Ganze duftig, silbergrau, leicht und skizzenhaft, wie hingeblasen.

Diesen Meister also hatte Teniers, zu dem wir nun zurückkehren, rechtzeitig gefunden. Deutlich wie Urkunden sprechen über ihr Verhältnis

zu einander die Bilder. Die „Gesellschaft beim Mahle“ von 1634 in Berlin (S. 202) zeigt nicht bloß Rubens Einfluß, der eigentlich selbstverständlich ist, sondern auch schon die Berührung mit Brouwer. Demselben Jahre gehört das früheste datierte Bauernstück von Teniers an, eine Gesellschaft Zechender in einer Kneipe ganz in Brouwerscher Weise (Mannheim). Hier greifen zwei interessante Bilder der Kasseler Galerie ein, die erst von Bode Teniers zurück-



Fig. 138. Dorfkneipe, von Teniers. München.

gegeben worden sind; früher galten sie für Brouwerisch. Auf dem einen Bilde (Fig. 137) sehen wir „Kartenspielende Bauern“, und eine Karikaturzeichnung über dem Kamin giebt uns eine Jahrzahl (die Brouwer niemals hat) 1635 oder 1633, — auf dem anderen (Nr. 131) mit etwas weniger Figuren „Singende und zechende Burschen“, beidemale ist der umgebende Raum das Innere einer Kneipe. Die Menschen haben im ganzen die Art Brouwers, das Kolorit ist warm und kräftig und mit feiner Überlegung durchgeführt, aber es sind weder die Farben des späteren, fertigen Brouwer, noch seine Formen, z. B. im Sitz der Kleider; alles deutet vielmehr auf einen jüngeren

Mann, der ihm mit ganzen Kräften nachstrebte. Die Figurengruppen machen zwar Eindruck, der Raum ist ausgebildet, und die Möbel, Geräte und Geschirre sind sogar virtuos wiedergegeben, aber ein echter Brouwer der Antwerpener Zeit wirkt anders. Dagegen finden wir jenen nachahmenden Anfänger durchaus konsequent fortgeschritten etwa zehn Jahre später wieder in der „Baderstube“ (Nr. 138), dem schönsten Teniers, den die Kasseler Galerie besitzt.

Aber freilich, ein Teniers auf seiner Höhe, um 1645, sieht anders aus als Brouwer auf der seinen. Brouwers Leute sind in Freiheit aufgewachsen, Teniers hat die seinen dressiert, sie können noch mehr als trinken und kartenspielen, sie führen sich nicht so ungebärdig auf, sie raufen auch nicht so wüst miteinander und werden allmählich sogar ein wenig salonfähig. Teniers ist der mannigfaltigere, der feinere, aber auch der weniger natürliche. Diese Unnatur hat ihm freilich seine Beliebtheit eingetragen, während Brouwer mißachtet und bald vergessen wurde. Eine Reihe ausgewählter, meist datierter Werke kann uns zeigen, wie sich Teniers in diesen Darstellungen von Brouwers Typen und ihrem ungeschlachten Gebahren immer mehr frei macht, wogegen die Anordnung der Räume — gewöhnlich ein großer Hauptraum mit einem kleineren im Hintergrunde — dieselbe bleibt und auch Äußerlichkeiten wie die Fensternischen mit auf den Sims gestellten Gefäßen oder der angenagelte Kupferstich bis zuletzt beibehalten werden. Ganz Brouwerisch mit ihren verkniffenen Gesichtern und zum teil auch in der Art, wie sie sich in ihren Bewegungen aufführen, sind die neun Insassen einer „Dorfkneipe“ in München (Fig. 138), sowie in Wien (Nr. 1303) der „Zeitungsleser“ mit seinen vier Genossen. Zwei ganz Brouwersche Stücke finden sich auch in Amsterdam, die „Ruhestunde“ (Nr. 1405) und mehr noch die im bräunlichen Farbenton gehaltenen „Spieler“ (Nr. 1410). Ähnlich geht es zu in der „Dorfschenke“ in Dresden (Nr. 1066): sieben Figuren im Vorderraum, einige rauchend, hinten am Kamin eine Gruppe von Kartenspielern. Dagegen haben sich die fünf „Raucher“, unter ihnen ein städtisch gekleideter Jüngling (Nr. 1071), schon erheblich verfeinert, namentlich aber haben die folgenden, datierten Stücke diesen vornehmeren Zug: die „Würfler“ und die Wirtsstube mit dem Selbstbildnis des Meisters, beide von 1646, beide im hellen Goldton, und die „Bauernmahlzeit“ von 1648. Ein sehr gutes Bild dieses feineren Charakters mit ungewöhnlich individuellen und doch keineswegs derben Figuren sind die „Puffspieler“ in der Schenke von 1641 (Berlin, Nr. 856). Das Kolorit ist hell, aber kräftig, bei reichlicher Lokalfarbe, wie wir es um diese Zeit

voraussetzen; die Eleganz der Haltung würden wir — ohne die Datierung — so früh vielleicht nicht erwarten. Gehen wir einige Jahre weiter, so haben wir zwei Münchener Prachtstücke, die „vlämische Zechstube“ von 1643 (Nr. 902), eine vordere und eine hintere um einen Tisch sitzende Gruppe, ruhiges, klares Bild mit einer versteckten kleinen Ungezogenheit, leider etwas verputzt, — und die „Wirtsstube“ von 1645 (Fig. 139) mit dem tanzenden Paar und dem freundlichen Fiedler, soviel Leben und Natur, wie Teniers überhaupt geben kann; ganz ohne Unart geht es auch hier nicht ab. Diese



Fig. 139. Wirtsstube, von Teniers. München.

bezeichnen die Höhe der Teniersschen Bauernmalerei, die Überwindung Brouwers, wie sie wenigstens ihm und seinen Zeitgenossen erschien. Merkwürdig ist, daß sich der Künstler nachher wieder gelegentlich für Brouwer ausspricht und zwar auf das stärkste: der „rauchende Bauer“ in der Wirtsstube von 1650 (München, Nr. 911).

Es würde keinen Wert für uns haben, diese Liste weiter zu führen durch die Periode der silbernen Manier hindurch bis zu den bräunlich und unsicher gemalten Alchymisten oder Gelehrten, die wir auf seinen späteren Bildern in dieselben, ursprünglich für die Bauerngesellschaften bestimmten

Räume gesetzt finden. Etwas besseres als jene Bauernbilder der vierziger Jahre, z. B. die Münchener von 1643 und 1645, hat Teniers überhaupt nicht gemalt. Es sind Kabinettsstücke, die sich neben den ähnlichen Sachen der Holländer zwar nicht durch ihren individuellen Gehalt, wohl aber mit ihrer malerischen Haltung behaupten können. Denn Teniers ist seiner ganzen Natur nach Kleinmeister. Darstellungen von größerem Umfange gegenüber versagt seine Begabung. Man bemerkt das schon an einer Klasse von Bildern, die übrigens noch ihre großen Vorzüge hat, den Kirmessen und Bauerntänzen. Sie haben weit mehr Personen als die Bauerninterieurs, darunter auch viele Frauen, die dort selten sind. Sodann nimmt mit dem Umfange dieser Bilder auch der Maßstab der Figuren zu. Nicht immer freilich, es giebt auch kleine Darstellungen dieser Art, und sie sind am anziehendsten. Ganz klein ist die früheste, eine Kirmeß von 1640 (Berlin, Nr. 866 C), lebendig gezeichnet, mit untersetzten, derb ausgreifenden Figuren, frisch und keck, noch etwas an Rubens erinnernd; die Farbe ist kräftig, aber klar, im Hintergrunde eine gut beleuchtete Landschaft. Auf der „Kirmeß vor dem Wirtshause zum Halbmond“ aus dem Jahre 1641 (Dresden, Nr. 1070) haben die Menschen entwickeltere Gliedmaßen und ein etwas gesitteteres Benehmen, auch besser gekleidete Herrschaften sind gekommen, sich das Volksfest hier draußen mit anzusehen. Dann besitzt noch München eine hübsche kleine „Bauernhochzeit“ von 1651 (Nr. 905), ebenfalls verfeinert, aber doch munter und frisch: der Tanz geht auf einem Gehöft vor sich zwischen Landhäusern mit Aussicht rechts und links und viel freier Luft, das Ganze wirkt beinahe als Landschaft. Die meisten Bauernfeste besitzt Petersburg, darunter gute und zugleich datierte, zwei von 1648, eins von 1654. Unter den Darstellungen mit vielen Figuren ist der Bauerntanz in Wien (Nr. 1299) eine der schönsten. Mehr als dreißig lustige Paare schwenken sich wirbelnd quer durch die breitgedehnte Landschaft, ein fröhlicher Anblick. In der Bauernhochzeit derselben Sammlung von 1648 (Nr. 1293; Fig. 140) haben wir ausnahmsweise vorne drei große Halbfiguren, das Brautpaar und einen Dudelsackmann, sehr ausgeführt und im goldwarmen Ton, während ein Bauerntanz in kühler Beleuchtung den Hintergrund abgiebt. Auch die besseren dieser großen Bilder werden nun einander sehr ähnlich. So der „Kirmeßtag“ in Wien (Nr. 1291), besonders schön, und die Kirmessen im Prado und in Brüssel (datiert 1652). Sie haben dieselbe Anordnung, dieselben Möbel und Geräte, zum teil sogar dieselben um die Tische gesetzten Figurengruppen. Wir begegnen auch immer wieder den gleichen Gesichtern. Aber in ihren

Bewegungen und Empfindungen drücken sich diese unindividuellen Menschen doch noch hinreichend deutlich aus. Immer ist auch der städtisch gekleidete hohe Besuch zur Stelle, manchmal mit Wagen und Dienerschaft. Von ähnlichem Charakter, nur weniger anständig und von etwas kleinerem Format ist die Dorfkirmeß des Amsterdamer Museums (Nr. 1408), frisch und lokalfarbig, im Silberton. Geringere und späte Bilder dieser Art finden sich noch in Dresden: eines in ganz kühler Beleuchtung (Nr. 1081), ein zweites (Nr. 1083) von warmer Färbung und mit einer sehr entschiedenen Naturstimmung (aufhellender Regenhimmel über einem Dorfplatz mit Bäumen, Wirtshaus und einem Schloß) und in Kassel (Nr. 139): unanständiges Bauernvolk in einer sehr schönen Abendlandschaft.



Fig. 140. Bauernhochzeit, von Teniers. Wien.

Größere Bilder, auf denen sich Bauern vor ihren Häusern mit Bogenschießen vergnügen bei Nachmittagsbeleuchtung, sogenannte après-dîners, sind ihrem Eindruck nach bereits Landschaften. Sie führen uns zu den Dorfansichten mit kleiner Staffage, für die Teniers früh Ruf hatte. Auf einem größeren, klaren Bilde dieser Art mit einer waschenden Frau links im Vordergrunde (Petersburg) sieht man rechts in der Ferne Antwerpen liegen. Hier

wird das Terrain diagonal von einem Bache durchschnitten. Diese Anordnung liebt Teniers, sie findet sich sehr hübsch durchgeführt auf einer kleinen Landschaft mit Heerden und einer melkenden Frau (Brüssel, Fig. 141). Je weniger die Figuren hervortreten, desto ansprechender sind diese Bilder. Als Beispiel des Gegenteils kann der „Pachthof“ in Amsterdam (Nr. 1409) gelten: eine Frau mit ihrem Kind sitzt vor der Hausthür, während der Mann



Fig. 141. Landschaft, von Teniers. Brüssel.

mit seinem Schubkarren zur Arbeit ausfährt; steif wie Statisten heben sie die feine Naturstimmung beinahe auf. Erst die Holländer haben den Landmann, der ihnen überhaupt näher stand als den Antwerpenern und Brüsselern, bei seiner Arbeit aufgesucht, wenigstens ihre Tiermaler, wenn sie uns Frauen und Männer mit ihrem Viehstand beschäftigt zeigen. Um das Tagewerk des niederen Mannes als Mühsal und Bürde anzusehen und zu schildern, wie es die Heutigen thun, fehlte es den leichtlebigeren Menschen von damals an Ernst oder auch an Sentimentalität. Auf einer kleinen Landschaft in Kassel (Nr. 133) stört ein Karrenschieber viel weniger als auf jenem Amsterdamer

Bilde. Solche manchmal winzigen Bildchen mit Figuren, die eigentlich nichts bedeuten, sind von dem allergrößten Reize. Sie sind niemals eintönig, mit den bescheidensten Motiven können sie mannigfache Naturstimmungen aussprechen, denn Teniers versteht sich gut auf Luft und Licht und auf die wechselnden Eindrücke des Himmels. Er weiß aber auch das Erdreich so zu behandeln, daß trotz dem kleinen Format alles geschmeidig und malerisch wird und nichts mehr an den ängstlich genauen Sammetbrueghel erinnert. Mit spitzem Pinsel setzt er Lichter auf, kleine blitzende Flecke oder auch dünne



Fig. 142. Dorflandschaft, von Teniers d. ä. Brüssel.

Streifen von Gold und Silber; sie beleben den Boden mit seinen Steinen und Pflanzen und locken unser Auge von Gegenstand zu Gegenstand. Solche Bilder malte sogar schon neben vielem anderen, was uns heute gleichgiltig ist, der Vater Teniers, und wenn sie ihm gut gerieten, so sind sie von denen seines Sohnes kaum zu unterscheiden; höchstens sind die Figuren nicht ganz so gut gezeichnet, wie sie sein Sohn zu geben pflegt. Er verdient es wohl, daß wir außer einer größeren Landschaft, die wir abbilden (Fig. 142), noch zwei kleine, sehr intime mit recht viel Stimmung, Regenhimmel und Sonnenblick, in Dresden Nr. 1055. 1056, hervorheben. Auch von dem Sohne besitzt die Dresdener Galerie zwei bessere Bilder von vorwiegend landschaft-

lichem Charakter, aus der Zeit seiner Höhe: eine Bleiche mit vielen Figuren auf einer von Häusern umgebenen Fläche (Nr. 1067) und ein ländliches Wirtshaus mit einer lustigen Bauerngesellschaft davor, neben dem rechts der Blick auf einen Fluß und die fernliegende Stadt hinausgeht (Nr. 1068; Fig. 143).

Von einem Großmaler hatte Teniers keinen Zug an sich. Aber die Gelegenheit und sein eigener Ehrgeiz brachten es mit sich, daß er einigemale große Bilder lieferte. Zuerst noch in Antwerpen, 1642, also ganz früh, eine Begrüßung der Georgsschützen durch den Magistrat auf dem Großen Platze vor dem Rathause (Petersburg, ursprünglich im Gildehause der Schützen). Beim ersten Hinsehen haben wir eine Paradeaufstellung vieler kleiner Figuren, demnächst finden wir, daß manches ganz lebendig aufgefaßt ist, namentlich der Begrüßungsakt, zählen auch etwa 45 einzelne Porträts, aber wir finden keinen Überblick, keinen Gesamteindruck. Menschliche Staffage kann in der Landschaft sehr viel bedeuten, im Architekturbild fällt sie gegen das Bauwerk immer ab, und selbst in Menge angebracht, wie hier, kann sie sich nicht als Hauptsache geltend machen. Im Effekt hat uns Teniers, was gewiß nicht seine Absicht war, eine Ansicht des Rathausplatzes von Antwerpen gegeben, nur mit mehr Menschen, als man gewöhnlich dort fand. Wie die Aufgabe anzufassen war, hatten lange die Holländer gezeigt, Thomas de Keyser, Frans Hals und viele andere: die Personen müssen verringert und in den Vordergrund gebracht, die Architekturstücke zurückgeschoben werden. Teniers aber ging in seiner Weise weiter. Auf dem Brüsseler Vogelschießen von 1652 mit dem Erzherzog Statthalter als Ehrengast (Wien) zählt man über 470 Figuren, darunter wieder zahlreiche Porträts. Künstlerisch angesehen ergab das trotz aller im einzelnen aufgewandten Kunst keine Bilder, sondern Bilderbogen. Nicht so erlesene Proben dieser Schilderungsart sind noch das 1656 in Brüssel gemalte Panorama des Entsatzes von Valenciennes (Antwerpen) oder der Jahrmarkt von Florenz — das Teniers nie mit Augen gesehen hatte — nach einem Callotschen Kupferstich mit vlämischen Einsatzstücken und zahllosen kleinen Figuren (München) oder endlich zwei langweilige Einzüge einer Erzherzogin (Kassel, Nr. 136. 137).

Und nun stellt sich noch zuletzt zum Ersatz für den ausgebliebenen Porträtisten der Maler von Katzen und Affen ein, dieser in der Rasse der damals in Menge über See her eingeführten beliebten und gelehrigen „Meerkatzen". Sie hantieren wie die Menschen, führen Konzerte auf, schmausen in fetten Küchen, trinken und rauchen als Soldaten oder Bauern verkleidet in Wachtstuben und Kneipen. Keines dieser Bilder — mehrere in München



Fig. 143. Wirtshaus auf dem Lande, von Teniers. Dresden.

(Fig. 144) Petersburg und sonst — ist datiert. Es sind — wahrscheinlich späte — Einfälle einer künstlerischen Laune ohne jede weitere Tendenz. Teniers, der viel konnte, konnte auch das!

Es ist seltsam, daß der Mann, an dem wir bei aller seiner Geschicklichkeit die tiefere Erfindung vermissen, nun doch noch mit einer ganz neuen Klasse von Bildern als Erster auf die Nachwelt gekommen ist. Allerdings haben an dieser Erfindung die Mache und der Erwerbstrieb den Haupt-



Fig. 144. Rauchende Affen, von Teniers. München.

anteil gehabt. Seine Ansichten der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zeigen uns die Wände vom Fußboden bis an die Decke mit Gemälden behängt. Die erste lieferte er schon im Jahre seiner Übersiedlung nach Brüssel (das Brüsseler Bild von 1651, drei andere in München, je eins in Wien und Madrid). Uns interessieren diese Darstellungen einmal kulturgeschichtlich, in Bezug auf die Einrichtung derartiger Sammlungen, sodann wegen der seltenen Geschicklichkeit des Darstellers, endlich weil sie uns eine Menge Gemälde vorführen, teils bekannte und berühmte (z. B. den Wiener Giorgione, der zweimal — in Brüssel und in München — das eine-

mal von der Gegenseite, also durch den Spiegel abgebildet ist), teils nicht mehr erhaltene von erkennbaren Meistern, Venezianern, Niederländern, Velazquez und anderen. Die Einzelbilder hatte er vor ihrer Zusammenstellung auf besondere Tafeln nach den Originalen gemalt, und nach diesen zum teil noch jetzt erhaltenen Vorlagen ließ der betriebsame Mann Stiche von mäßigem Wert anfertigen, die er dann in den Handel gab. Sie sind auch dreimal als Kupferwerk — Amphitheatrum picturarum — erschienen, zuerst 1660. Hiermit wollen wir von der vielgestaltigen Bilderwelt unseres Schilderers Abschied nehmen.

Teniers hat nur einen erwähnenswerten Schüler gebildet, in seiner Brüsseler Zeit, den um 1678 gestorbenen Gillis van Tilborgh (S. 6). Dieser malt hauptsächlich ruhige, steife Genreszenen, die mehr den Eindruck von zusammengestellten Porträts oder lebenden Bildern machen; die Komposition hat keinen Zusammenhang, und ein Teil der Personen sieht immer zum Bilde heraus den Beschauer an. Seine Farbe ist bunt und hart, niemals hat er etwas von den Feinheiten seines Lehrers. Ein größeres Bild von ihm in Dresden stellt eine „Bauernhochzeit“ dar, es wird aber nicht getanzt, sondern ruhig an einzelnen Tischen gespeist. Eine Gesellschaft feinerer Menschen mit einer Mahlzeit als Mittelpunkt finden wir auf einem etwas kleineren Gemälde im Haag. Merkwürdig ist, daß der Brüsseler Tilborgh bisweilen dem Antwerpener Coques nahe kommt, aber nur äußerlich; seine Gruppierung, das Trauliche seiner Auffassung und seine gewählten Farben hat er sich nicht aneignen können. Eine Familienszene in Brüssel (Fig. 145) von mäßigem Umfange zeigt uns den ganzen Tilborgh, auch seine Schwächen.

Mehr bedeutet David Ryckaert, der dritte seines Namens aus einer Antwerpener Malerfamilie (1612—1661). Wir haben von ihm eine größere Anzahl guter Bilder, darunter verhältnismäßig viele datiert (zwischen 1638 und 1659). Er wird gewöhnlich dem Kreise der Teniers zugerechnet, und seine Figuren erinnern auch oft an Teniers, aber er ist lebendiger und individueller, ein Mann von eignen Gedanken. Er hatte den beliebten Volksmaler Jordaens vor Augen und wollte offenbar ähnlich wirken wie dieser, bäurisch natürlich bis zur Unanständigkeit. So entsteht eine Reihe von Sittenbildern beinahe gleichen Inhalts, nur mit kleineren Figuren und malerisch verfeinert: Familienkonzerte, Darstellungen des Sprichwortes „Wie die Alten sungen“, schmausende und zechende Bauern, ein Bohnenfest. Andere Gegenstände weisen wieder mehr auf Teniers: Küchenstücke, Stillleben, ein Chemiker

in seinem Laboratorium. Immer aber spricht aus Ryckaerts Bildern noch ein Dritter, der ihn in der Charakterauffassung und auch im Malerischen stark mit bestimmt hat, Adriaen Brouwer. Seine Farben beherrscht ein Gesamtton (auffallend bunt für ihn ist ein unbezeichnetes „ländliches Fest“ in



Fig. 145. Eine Familie in ihrem Salon (links fehlt ein Stück), von Tilborgh. Brüssel.

Antwerpen), der zuerst auf einem kräftigen Braun beruht, allmählich feiner und goldiger wird und später in ein kühles Silbergrau übergeht. Wie alle feineren Künstler hat er also eine koloristische Entwickelung durchgemacht. Ihre letzte Stufe, auf der sich zugleich eine ungemein breite, beinahe nachlässige Pinselführung einfindet, darf uns nicht als Abstieg gelten, denn dies



Fig. 146. Wie die Alten jungen, von Ryckaert. Dresden.

duftige, etwas ins Rötliche spielende Silbergrau, und dazu der leichte, wie gehauchte oder geblasene Auftrag sind von großem malerischem Reiz, und die Vergleichung zeigt, daß Ryckaert sich hierin durch Brouwers letzte Manier hat anregen lassen. Unsere Abbildung giebt von zwei sehr ähnlichen datierten (1639 und 1642) Darstellungen des erwähnten Sprichwortes in der Dresdener Galerie die frühere, etwas kleinere (Fig. 146). Sie ist im Gegenstand weniger derb und im Farbenton nicht ganz so fein wie die andere und kennzeichnet den Künstler vollständig.



Fig. 147. Ein Frühstück, von Craesbeeck. Wien, Liechtenstein.

Einen Schüler aber hatte Brouwer noch, der beinahe eben so alt war wie er, der ihm auch als Mensch ähnlich gewesen sein muß und der sich ihm mit Leib und Seele ergab, Joos van Craesbeeck. Er war 1631 als Bäcker nach Antwerpen gekommen und trat 1633 oder 1634 in die Lukasgilde ein; 1651 zog er nach Brüssel, wo er bald starb. Seine bis jetzt nicht sehr häufigen sicheren Bilder (die meisten in den Wiener Sammlungen) sind selten bezeichnet und niemals datiert. Die besten gehören selbstverständlich in seine

beste Zeit, die Antwerpener, als er noch ganz in den Anregungen Brouwers lebte und diesem so nahe kam, daß seine Bilder noch heute vielfach unter Brouwers Namen gehen, z. B. eine Wirtshausstube von feiner grauer Färbung im Haarlemer Museum. Auch das Maleratelier im Louvre mit sieben Figuren wurde früher Brouwer zugeschrieben. Craesbeeck giebt uns Genreszenen und sittenbildartig behandelte Einzelfiguren, beides in der Art Brouwers, im Gegensatze zu diesem malt er einmal auch gern Frauen und ferner nicht bloß Bauern, sondern auch Menschen der höheren Stände, aber am glücklichsten ist er in dem Bauernbilde, wie uns das Austern-Frühstück der Galerie Liechtenstein zeigen kann mit seinen an der Hauptfigur ersichtlichen Folgen (Fig. 147).

Craesbeeck und Ryckaert sind gegenüber Rubens und seinem hohen dekorativen Stil Realisten und Naturnachahmer; wir würden ihr Figurenbild heute nicht haben, wenn nicht Brouwer nach Antwerpen gekommen wäre. In der belgischen Landschaftsmalerei ist keine Kraft aufgestanden, die Rubens hätte Widerstand leisten können. Wer einzelne bessere Bilder von Teniers aufmerksam betrachtet, aus denen uns ein verschwiegenes Stück Gegend mit unscheinbarem Inhalt doch deutlich genug anspricht, der könnte vielleicht denken, es sollte hier ein Einspruch laut werden gegen den großen Stil und die Italienerei, und das Sehnen der Zeit hätte sich wenigstens an diesem einen bescheidenen Punkte zurückflüchten wollen in die ungeschmückte Natur. Dann war jedenfalls die Stimme nicht deutlich genug, und der Ruf verhallte. Rubens hatte mit den Linienaccorden seiner Landschaft zu kräftig den Ton angegeben.

Nicht Antwerpen, wo er lebte, sondern Brüssel wird jetzt der Mittelpunkt einer Landschaftsmalerei, die in seiner Richtung weiter geht. Die Grundzüge bietet die Umgebung von Brüssel, welliges Terrain mit etwas Wasser, reichlichem Pflanzenwuchs und mächtigen alten Bäumen. Diese Elemente werden nun unter die Wirkung der großen Linie gebracht, in der das einzelne Leben der Natur verschwindet und das Heimatliche, worauf die Holländer um dieselbe Zeit ihre ganz andere Landschaftskunst aufbauen, beinahe verloren geht. Dagegen mischen sich Eindrücke aus Italien ein, Erinnerungen an Poussin oder Dughet, aus zweiter Hand, denn Italien selbst hat keiner dieser Künstler aufgesucht. Der Farbenauftrag ist breit und außerordentlich dekorativ, die Färbung des dichten Baumlaubes bald saftig grün, bald warm und herbstlich golden; dahinter liegen blaue Hügel und Stücke tiefblauen Himmels mit weißen, leuchtenden Wolken darüber, farbige Flecke,

die über das Ganze einen festlichen Eindruck ausbreiten, wenn sie auch nicht gerade naturgetreu sind. Die Staffage, die bei Rubens erheblich zur Wirkung einer Landschaft beiträgt, bedeutet hier wenig, diese Maler sind nur Landschafter; wenn sie Figuren brauchen, z. B. in ihren in Belgien noch immer wie zur Zeit der Brüder Bril begehrten Kirchenlandschaften, so lassen sie sie meist sich von anderen hineinsetzen. Das etwa ist das allgemeine Bild dieser Landschaftsdarstellung. Es hat sich gegen Rubens gehalten doch allmählich geändert, es hält ungefähr die Mitte zwischen der heroischen Landschaft und der intimen Landschaft der Holländer.



Fig. 148. Italienische Abendlandschaft, von Millet. München.

Von den Künstlern dieser Gruppe waren zwei schon bei Rubens Lebzeiten Meister, Lodewyck de Vadder, der als Stammhalter der Reihe gilt, seit 1628 und sein Schüler Jacques d'Arthois seit 1634; jener starb 1655, dieser 1686. Sie sind sehr verschieden. Auf Lodewycks seltenen kleinen Bildern zeigt sich noch keine Stilisierung, sondern die einfache Heimat



Fig. 149. Heroische Landschaft, von Millet. Dresden.

in bescheidenen, oft wiederholten Motiven: ein breiter Sandweg, der zwischen zwei bewachsenen Hügeln bildeinwärts führt mit Aussicht in die Ferne, oder ein Waldrand oder Baumgruppen, durch die ein Dorf schimmert; als farbige Flecke leuchten winzige Figürchen auf. Arthois komponiert kunstvoll mit Linien und abgewogenen Massen. Er ist der imponierendste Vertreter der ganzen Richtung, weswegen man ihn, sachlich freilich nicht passend, den belgischen Ruisdael genannt hat. Er malt ferner breiter, viel dekorativer, auch farbiger. Seine Waldlandschaften mit ihrem frischen Grün, dem spiegelnden Wasser, einem gelben Sandweg und dem Blick auf blaue Hügel leuchten schon von weitem prächtig wie bemalte Glasscheiben; dadurch haben seine Bilder eine höhere Haltung als die Lodewycks. Außer Kirchenlandschaften haben wir von ihm viele Galeriebilder, darunter auch bezeichnete; manche, die unter seinem Namen gehen, können aber auch seinem jüngeren Bruder oder seinem Sohn gehören. Ihm hat Lukas Achtschellinck nachgestrebt (1626—1699), von dem viele Kirchenlandschaften vorhanden sind, aber nur sehr wenige Galeriebilder, darunter kein bezeichnetes. Zwei frische Bildchen besitzt die Dresdener Galerie: Häuser unter Bäumen oder am Waldrand, dazu Wasser mit Schwänen und tiefblaue Ferne. Mit wenig Mitteln eine hübsche Wirkung.

Eine neue Wendung macht ein anderer Schüler von Arthois, Cornelis Huysmans (1648—1727; ein jüngerer Bruder folgte ganz seiner Richtung). Er möchte Großmaler sein und ist es wenigstens äußerlich im Maßstab seiner sehr häufig vorkommenden Bilder. Diese haben einen großen Aufbau, oft mit italienischer Linienführung; die Komposition besteht aus wenigen gewichtigen Massen, charakteristischen Bodenabschnitten und Gruppen dichtbelaubter alter Bäume. Die Färbung ist bräunlich und warm, nicht mehr grün wie bei Arthois, aber die durchschimmernde Ferne ist noch tiefblau und ebenso der Himmel, der mit seinen leuchtenden Wolken auch wohl noch mehr Raum einnimmt und selbständiger wirkt als bei Arthois. Huysmans, der aus Antwerpen stammte und zeitweilig in Mecheln lebte, ist der letzte eigenartige Vertreter dieses Brüsseler Landschaftstypus. Ein anderer Antwerpener, François Millet (1642—1679), war ebensowenig in Italien gewesen wie Huysmans, er ging aber früh nach Paris, wo er jung starb, und dort in der Einflußsphäre der Poussinschen Richtung malte er feine kleine Landschaften, völlig italienisch und an Poussin und Dughet erinnernd, aber doch noch mit einer leisen persönlichen Note und auch mit guter, selbstgemachter Staffage. Galeriebilder von ihm sind selten. Am wenigsten Stilisierung hat eines

von drei in München befindlichen (Nr. 945), im Charakter der Gegend von Sorrent, mit badenden Knaben und einer Frau, die Orangen pflückt. Wir geben hier eine italienische Abendlandschaft in der Art Dughets mit reichlich



Fig. 150. Vlämische Landschaft, von Siberechts. München.

gehäufter Staffage (München, Nr. 946; Fig. 148) und eine heroische Landschaft aus Dresden (Fig. 149), die uns an Poussin erinnern kann (IV, Fig. 74).

Ein dritter Antwerpener aber ging ganz seinen eigenen Weg, Jan



Fig. 151. Blumenstrauß, von Sammetbrueghel. Berlin.

Siberechts (1627—1703), der erst in neuerer Zeit nach seinem Werte gewürdigt worden ist. Seine sehr seltenen bezeichneten (1660—1671) Bilder zeigen uns die Natur in ihren einfachen Bestandteilen ganz ohne Stilzusatz,



Fig. 152. Kartusche mit Blumenkranz, von Seghers. Wien, Czernin.

auch nicht warm oder auf bestimmte Wirkungen hin beleuchtet, sondern im kühlen Tageslicht, also was man heute liebt und wünscht und zum teil auch giebt. In der Landschaft bewegen sich ebenso naturwahre Figuren, die er, der Sohn eines Bildhauers, selbst gemalt hat. Auf einem „Pachthof" von

1660 in Brüssel finden wir Männer und Frauen, die wirklich arbeiten, nicht nur so thun, als thäten sie es, wie bei Teniers. Auf der hier mitgeteilten sprechenden vlämischen Deichlandschaft haben sich zwei Mägde ganz natürlich und behaglich ins Gras gestreckt, unbekümmert um den Anblick, den sie uns jetzt bieten (München; Fig. 150).

Zum Schluß haben wir noch die Blumenmalerei zu beachten, die, ehe sie bei den Holländern noch höher gedieh, schon in Antwerpen mit Erfolg gepflegt wurde. Hier stammte sie von dem Sammetbrueghel und seinen Söhnen ab. Was der Meister in diesem Fach vermochte, zeigt uns ein Blumenstrauß in einem thönernen Kübel, der auf einer Tischplatte steht (Berlin, Nr. 688 A), daneben liegt noch ein Kranz und ein Johannisbeerzweig (Fig. 151). Alles ist miniaturartig ausgeführt, auf den Blumen sieht man die verschiedensten kleinen Insekten, in der Zeichnung und in der Farbe kommt jede einzelne Pflanze zu ihrem Recht, und doch hat das Ganze eine feste Haltung bekommen, und die Farbenmenge wird bei aller Buntheit als Harmonie empfunden. Der Gesamteindruck ist kühl, wie ihn die Belgier überhaupt lieben, so daß die Einzelfarben reiner zum Ausdruck kommen, während bei den Holländern ein warmtoniger Hauch die Lokalfarben dämpft und einander nähert. In derselben kühlen Harmonie, ebenso fein und mit noch mehr Geschmack in der Anordnung malt des Sammetbrueghels bedeutendster Schüler Daniel Seghers (1590—1661) vorzugsweise Blumengewinde. Sie umgeben steinfarbige Barockrahmen, innerhalb deren man Reliefs von Madonnen, heiligen Familien oder spielenden Kindern sieht, von der Hand irgend eines Schülers des Rubens. Diese in den meisten Galerien in einigen guten Exemplaren vorkommenden Bilder (Fig. 152) waren als freundlicher Schmuck namentlich für Klöster gedacht, das Figurenwerk ist gewissermaßen ihr Titel, aber künstlerisch die Nebensache, ihr Hauptwert beruht auf den Blumen, die überaus dünn und vertrieben gemalt sind und im Eindruck zart und sogar flach erscheinen. Ein de Heem wirkt anders!

Es wird ein Ereignis gewesen sein für die Blumenfreunde von Antwerpen, als Jan Davidsz eines Tages im Winter 1635 auf 1636 eintraf, um sich ganz dort einzurichten, Daniel Seghers malen zu sehen und das Publikum urteilen zu lassen, wer es besser verstünde. Doch das gehört in die Kunstgeschichte von Holland.







